

# **O Tecer da Memória em Narrativas de Antônio Torres e António Lobo Antunes**

**Ismahêlson Luiz Andrade dos Santos**

**Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses –  
Especialidade de Estudos Comparatistas**

**Março, 2013**

Tese apresentada e reformulada de acordo com as orientações do Júri (19 de Dezembro de 2012), para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses, Especialidade de Literatura Comparatista, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António Manuel de Andrade Moniz.

## DECLARAÇÕES

Declaro que esta Tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,



---

Lisboa, 19 de Março de 2013

*Quem busca não encontra necessariamente. O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar. A recordação bem-sucedida é uma das figuras daquilo que chamaremos de memória “feliz”.*

Paul Ricoeur

Esta Tese é dedicada ao meu pai, sempre presente com o seu apoio e contínuo envolvimento com o saber.

Aos meus irmãos, na certeza de que compreendem o meu percorrer esta jornada.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor António Manuel de Andrade Moniz, por ter aceitado orientar-me neste trabalho e ter feito, criteriosamente, diversas leituras, reencaminhando as novas versões com revisões fundamentais ao enriquecimento desta Tese.

A Professora Doutora Ana Paula Arnaut e a Professora Doutora Annabela Rita, pelo diálogo com a minha investigação.

A Márcio Ugleison, pela disponibilidade e valoroso cuidado na transição de minha documentação Brasil/Portugal, junto à Universidade.

A Maria Elvira, por ter-me apresentado o Professor Doutor António Moniz, na certeza de que eu estaria bem orientado em minha investigação.

A Cláudia Souza, pela sua presença, leituras e sugestões bibliográficas.

A Midian Garcia, pelas suas argumentações no andamento do meu projecto.

A Eliana Brandão. As valorosas discussões e sugestões bibliográficas.

A Beatriz Weigert, por algumas das mais anteriores publicações em jornais e revistas a respeito da obra de Antônio Torres.

A Rita Vidigal, que também marcou com a sua presença.

E, assim como a esses caros amigos, agradeço também a outros caros amigos e familiares que, de uma maneira ou de outra, estiveram nesta jornada: Rosângela Coleta, Anderson Carvalho, Cíntia Santos, Val F. Andrade, Kátia Veiga, Vaninha Nicosia, Nuno Ribeiro, Deborah Oliveira...

# **O TECER DA MEMÓRIA EM NARRATIVAS DE ANTÔNIO TORRES E ANTÔNIO LOBO ANTUNES**

**Ismahêlson Luiz Andrade dos Santos**

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória, Literatura, Contemporaneidade, Antônio Torres, Lobo Antunes, Fluxo de Consciência, Fragmentação, Multifacetado, Tempo, Real, Imaginário.

A presente Tese debruça-se sobre duas trilogias de dois autores contemporâneos de língua portuguesa: o brasileiro Antônio Torres e o português António Lobo Antunes, tendo como principal recorte de análise os romances *O Cachorro e o Lobo* (1997) e *Memória de Elefante* (1979), respectivamente. Romances estes que, embora sejam partes integrantes de uma trilogia, são independentes. São duas narrativas cujos narradores mergulham na complexa existência de si mesmo, uma existência povoada por um discurso descontínuo, entre imagens captadas e emitidas numa sequência imprevisível. Este debruçar tem como proposta mostrar como o sujeito fragmentado e multifacetado da contemporaneidade constrói o discurso literário enquanto faz um percurso pela memória. Consideramos, portanto, que a análise dos dois romances assinala sinais de detalhes estéticos anunciadores do tecer literário neste tempo chamado pós-moderno.

Antônio Torres e Lobo Antunes são dois autores que escrevem na mesma língua e se inscrevem em *nuances*/conflitos semelhantes, mas em espaços diferentes, compartilhando o mesmo tempo. São dois narradores fragmentados, sem uma identidade una, construindo uma narrativa cuja teia é permeada pela angústia e pela procura que se dá através do uso da língua, e que acaba por construir um espaço literário repleto de memórias e de lacunas, sem lugar para a linearidade e tomados pelo fluxo de consciência que envolve o passado e o presente. Diante das suas crises, e com os resultados emocionais que delas retiram, os narradores constroem os seus textos e deles fazem literatura. Portanto, uma literatura com teor despedaçado, fruto desses sujeitos ficcionais, reais, imaginários e que tem em seus discursos uma declarada contextualização psicanalítica, mesmo que por ironia, deboche, ou uma crença desconfiada.

Pensar em estudos narrativos que envolvam a memória possibilita-nos ter as primeiras impressões e conexões não apenas de uma narrativa isolada, ela por ela mesma, mas também no campo do comparatismo, a partir do conhecimento e das indagações que temos de cada narrativa e dos diálogos possíveis. Neste percurso, recorreremos a conceitos e propostas teóricas de autores como Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, Linda Hutcheon, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Santo Agostinho, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, João Barrento, M. Bakhtin e Freud, dentre outros, que consideramos relevantes a esta investigação.

# THE WEB OF KNOWLEDGE IN THE NARRATIVES OF ANTÔNIO TORRES E ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Ismahêlson Luiz Andrade dos Santos

## ABSTRACT

Keywords: Memory, Literature, Contemporaneity, Antônio Torres, Lobo Antunes, Flux of Consciousness, Fragmentation, Multifaceted, Time, Real, Imaginary.

This PhD analyses two trilogies of two Portuguese speaking contemporary authors: the Brazilian Antônio Torres and the Portuguese António Lobo Antunes, having respectively as main concern the investigation of the romances *The Dog and the Wolf* (1997) and *Memory of Elephant* (1979). These romances, although included in trilogies, are, nevertheless, independent. They are two narratives whose narrators dive in the complex existence of the self, an existence pervaded by as discontinuous discourse, among images captured and emitted in an unpredictable way. This analysis intends to show how the fragmented and multifaceted contemporary subject construes the literary speech through the memory. Thus we consider that the analysis of both romances announces the aesthetical details of the post-modernism literary web.

Antunes and Torres are two authors, who write in the same language and engage themselves in similar nuances/conflicts, but in different spaces, sharing, nevertheless, the same time. They are both fragmented narrators, without unitary identity, construing a narrative whose web is pervaded by the anguish and by the search which is revealed by the use of language and which creates a literary space fulfilled by memories and gaps, without linearity and captured by the flux of consciousness which contains the past and the present. Faced with these two crises, and with their emotional results, the narrators create their texts and their literature. Therefore, they create a shattered literature, which is the result of these real and imaginary fictive subjects, which have, in their discourses, a declared psychoanalytical contextualization, even if by irony, debouch or mistrusted belief.

The consideration of narrative studies which comprehend the memory enables us to have the first impressions and connections not only of an isolated narrative, in itself, but also in the comparative field, from the knowledge and the researches of each narrative and of the possible dialogues. In this trajectory, we've decided to use, as reference, authors such as Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, Linda Hutcheon, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Augustine, Friedrich Niëtzsche, Gaston Bachelard, João Barrento, M. Bakthin, Freud and other authors that we consider relevant to this investigation.



## **LISTA DE ABREVIATURAS**

*CI – Conhecimento do Inferno*

*CJ – Os Cus de Judas*

*CL – O Cachorro e o Lobo*

*ET – Essa Terra*

*ME – Memória de Elefante*

*PFA – Pelo Fundo da Agulha*

# ÍNDICE

Introdução.....	01
Capítulo I: A narrativa de Antônio Torres e António Lobo Antunes: diálogos possíveis	
I. 1. As trilogias .....	05
I. 2. <i>O Cachorro e o Lobo e Memória de Elefante</i> .....	14
I. 3. “A sensação de existir só no passado” ou “A tal crise dos 40 anos” .....	29
I. 4. “Juízo Final”: “não sobrará nenhum Noé para contar a história” .....	34
I. 5. “O gosto do silêncio”: “tão profundo e maravilhoso” .....	37
Capítulo II: A narrativa de Antônio Torres	
II. 1. A trilogia .....	45
II. 2. <i>O Cachorro e o Lobo</i> - O Narrador: “Medo. Muito medo mesmo, que ninguém é de ferro” .....	54
II. 3. Memórias entrelaçadas - Tempo e espaço: indissolúveis na memória .....	64
- Ao passar das horas: tudo é memória .....	82
- A volta do filho pródigo e a realização do banquete .....	89
Capítulo III: A narrativa de António Lobo Antunes	
III. 1. A trilogia: .....	111
III. 2. <i>Memória de Elefante</i> O narrador: “O que faria eu se estivesse em meu lugar?” .....	124
III. 3. Memórias entrelaçadas - A figura paterna e a figura materna .....	141
- E tudo é memória: loucura, espelhos, fotografias, silêncios, cães .....	165
- “Hoje mesmo estarás comigo no Paraíso” .....	191
Conclusão.....	197
Bibliografia.....	201

## INTRODUÇÃO

O tema central da nossa Tese é o discurso memorialista e inscreve-se na sua relação com o sujeito da contemporaneidade. Procuramos, no desenvolver da nossa pesquisa, mostrar como este sujeito constrói o seu discurso enquanto faz um percurso pela memória, marcado por um jogo que implica o consciente, o inconsciente, o fluxo de consciência, tudo ao encontro, ou desencontro, com as suas lembranças e recordações. Esta problemática é analisada a partir de duas trilogias de dois autores contemporâneos de língua portuguesa, Antônio Torres e Lobo Antunes, destacando em cada uma delas um romance que melhor se aproxime de nossa proposta de análise: *O Cachorro e o Lobo* (1997), escrito no Brasil por Antônio Torres (1940) e *Memória de Elefante* (1979), escrito em Portugal por António Lobo Antunes (1942).

A análise dos dois romances destacados para maior concentração reflexiva assinala sinais estéticos anunciadores do tecer literário pós-moderno. Assim, notamos dois autores que escrevem na mesma língua, e se inscrevem em nuances/conflitos semelhantes, mas em espaços diferentes, compartilhando o mesmo tempo. Dois narradores fragmentados, sem uma identidade una, construindo uma narrativa cuja teia é permeada pela angústia e pela busca. Esta procura, que se dá através do uso da língua, acaba por construir um espaço literário repleto de memórias e de lacunas. A linearidade já não é mais uma preocupação da literatura contemporânea, e o desenvolver do romance acompanha o devir deste novo tempo, marcado pela interrupção, pela fragmentação. Os dois romances, apesar de apresentarem uma linearidade no tempo cronológico, previsto em torno de vinte e quatro horas, não afectam o tempo psicológico, o tempo de suas rememorações. Este tempo dá-se em forma de mosaico, onde, por mais que as peças apresentem uma imagem completa, as suas peças não se unem de maneira a não mostrar que há ali um rompimento que caracteriza uma fragmentação. Deste mosaico, sobressai um amplo jogo promovido pela intertextualidade, que muito marca as narrativas.

Os percursos espaciais e temporais destes dois romances - em meio a reflexões e indagações que envolvem lugares e instantes que se registam como passado, presente ou futuro - resgatam ou, simplesmente, reencontram imagens impregnadas do que se tem designado por existência. Imagens ora intensas, ora evasivas; ora aquilo que pode ser denominado de “tudo” ou de “nada”; mas, inevitavelmente, existência. Os resquícios e os rastros. O todo, o caco, o repleto, o fragmento, não importa exactamente o seu formato, a sua consistência ou expressividade, mas ali está a história, o que podemos denominar de existência do homem. O que é, o que foi, e a incerteza quanto ao futuro.

Indagações e reflexões como estas têm movimentado vários estudos na linha memorialista e, com o fim de reflectir sobre estes questionamentos, estudiosos deste campo de investigação recorrem a Platão e a Aristóteles, pensadores que validaram os primeiros conceitos que definem as estruturas deste vasto e fecundo campo humano. A memória não apenas armazena acontecimentos e as lembranças que delas se pode ter, mas é também lugar da história, e da imaginação que, muitas vezes, pode ser confundida com a própria memória.

A questão da memória insinua ou revela a sua atemporalidade e o seu carácter individual e colectivo, e pensar em estudos narrativos que envolvam a memória possibilita-nos ter as primeiras impressões e conexões não apenas de uma narrativa isolada, ela por ela mesma, mas também no campo do comparatismo, a partir do conhecimento e das indagações que temos de cada narrativa e dos seus diálogos possíveis, inclusive das marcas de ausência entre si. É, pois, uma provocação instigante e positiva para a qual podemos sentir-nos atraídos e levados a imagens das personagens de interesse do nosso estudo, seus espaços, tempos, conflitos. É a memória e suas *nuances*.

Para apoiar o nosso estudo no correlacionamento entre memória e os romances de Antônio Torres e Lobo Antunes, recorreremos a conceitos e propostas teóricas de autores diversos que mencionaremos quando se justifique. A eles, autores como Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, Linda Hutcheon, Eduardo Lourenço, Santo Agostinho, Gaston Bachelard, Giorgio Agamben, João Barrento, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Stuart Hall, Friedrich Nietzsche, M. Bakhtin e Freud, dentre outros, deixamos aqui exarado o reconhecimento pelo estímulo dos seus textos.

O Capítulo I apresenta uma análise comparatista entre as narrativas de Antônio Torres e de Lobo Antunes, numa relação que compreende não apenas espaço, tempo, objetos, relações familiares, enfim, enredo para uma construção narrativa, mas também uma relação que envolve a natureza multifacetada do sujeito contemporâneo. Esse narrador que, mergulhado em fragmentos arrancados da sua memória, constrói uma narrativa movida pelo fluxo de consciência. Movido pelas suas incertezas, num discurso que igualmente se movimenta entre o chamado real e o chamado imaginário, ele rompe, a todo o instante, com qualquer compromisso de um pensamento - ou de uma escrita - linear, principalmente no processo rememorativo.

No Capítulo II apresentamos uma análise do romance *O Cachorro e o Lobo*, de Antônio Torres, recorrendo, também em breves instantes, aos romances *Essa Terra* (1976) e *Pelo Fundo da Agulha* (2006) e que fazem parte da trilogia do autor. Salientamos que o romance *O Cachorro e o Lobo* foi objeto de estudo da nossa investigação de Mestrado e dela resultou o nosso interesse no avanço do estudo que agora se apresenta numa relação comparatista com a narrativa de Lobo Antunes. Recorremos, portanto, ao resultado dessa investigação como suporte para o desenvolvimento da nossa Tese.

No Capítulo III, faremos uma análise a partir da construção memorialista do romance *Memória de Elefante*<sup>1</sup>, de Lobo Antunes, recorrendo, em alguns instantes, aos dois romances seguintes, *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980),

---

<sup>1</sup> Todos as referências utilizadas nesta investigação são da edição *ne varietur*. A este respeito:

“Fez-se a edição *ne varietur* porque os livros de António Lobo Antunes se apresentavam com vocabulário e formulações incorrectas logo a partir da 1.ª publicação de cada volume (o que raramente tinha a ver com os originais do escritor, exceptuando alguns raros lapsos seus), e mantinham depois inúmeras divergências vocabulares e gráficas de edição para edição, não existindo, desde 1979 até 2003, nenhuma obra sua sem erros e infidelidades ao original.

Não havia, pois, livros que correspondessem integralmente à escrita do autor, embora publicados com o seu nome. Isso impossibilitava que se lesse o seu texto autêntico, e que se avaliasse cabalmente o teor e alcance das suas inovações. Mais: como é frequente surgirem, na escrita antuniana, modos populares ou claramente incorrectos de expressão verbal, justificados por intenções estilísticas (de ordem paródica ou social) e cuja descodificação o contexto possibilita, acontece que as incorrecções editoriais alheias à vontade do autor nas edições correntes tornam até pernicioso o seu manuseio nas escolas, por permitir pensar-se que todas as infracções ao léxico e à gramática são do seu punho, e induzir o estudante em usos errados da língua, através do exemplo da suposta escrita de um grande criador. Isso tornou ainda mais imperioso proceder ao restauro dos seus textos.” (SEIXO, ABREU, CABRAL & VIEIRA, 2010, p. 18). *Memória de Elefante*, em 200 páginas, teve 325 emendas (SEIXO, 2008, p. 429).

Recorremos também às edições brasileiras de *Memória de Elefante* e *Conhecimento do Inferno*, Editora Objetiva.

que concluem a sua primeira trilogia: “*ciclo da aprendizagem*”. Para esta análise, recorreremos, dentre outros estudos, às reflexões e a estudos desenvolvidos e organizados por Maria Alzira Seixo e por Ana Paula Arnaut a respeito da obra de Lobo Antunes. Ao acompanhar o narrador-personagem em seu discurso rememorativo, buscamos mostrar qual o papel da memória no tecer desta narrativa. E, neste contexto, mostrar como determinados aspectos de seu discurso, entrelaçados a um jogo intertextual e a fragmentações, anuncia aspectos do pós-modernismo. Um discurso construído em meio de uma instabilidade e de rupturas que ameaçam a própria noção do eu, um perfil multifacetado como a própria escrita.

Na Conclusão, apresentamos a apreciação final da nossa investigação, observando a relação que compreende o tecer da memória de dois sujeitos que, num curto tempo cronológico, alargam extensivamente o tempo psicológico. Um processo rememorativo que se desloca de um tempo para outro, de um momento para outro, num fluxo que compreende a infância, a família, as rupturas, o tempo, a existência, o ser. Um discurso que sinaliza um tempo que se depara com a linguagem enquanto solução: linguagem da qual o narrador se serve para narrar, muitas vezes de uma maneira angustiante, os sinais do nosso tempo.

## Capítulo I

### A NARRATIVA DE ANTÔNIO TORRES E ANTÔNIO LOBO

#### ANTUNES: Diálogos possíveis

##### I.1. As trilogias

As trilogias dos escritores contemporâneos Antônio Torres<sup>2</sup> e Lobo Antunes<sup>3</sup> encontram-se imersas no complexo processo da memória em suas recordações. Complexidade esta que tem como um dos seus centros, narrativo e emocional, o conflito existencial de suas personagens, os quais podem ser narradores, protagonistas, narradores-protagonistas, que apresentam alguns aspectos semelhantes aos seus criadores<sup>4</sup>. E, apesar de semelhanças apresentadas entre autor e protagonista nas duas trilogias - o que indica os seus traços autobiográficos -, são relações que pendem para a compreensão e significado de uma escrita que se apresenta como romance. Portanto, a sua proposta é a obra ficcional. Ao estabelecer-se uma relação entre autobiografia e romance, fica estabelecido, também, um jogo inseguro, uma vez que a criação literária não legitima uma relação directa entre a memória do autor e a memória de suas personagens.

Não é a história das suas próprias personalidades - requisito que, como diz Philippe Lejeune<sup>5</sup>, é parte integrante, e essencial, de uma prosa autobiográfica – que os

---

<sup>2</sup> *Essa Terra* (1976), *O Cachorro e o Lobo* (1997) e *Pelo Fundo da Agulha* (2006).

<sup>3</sup> *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980).

<sup>4</sup> A esse respeito, Antônio Torres afirma: “Muita gente pensa que tudo, ou quase tudo, que escrevo é autobiográfico. Bom, não acho que tenha uma vida capaz de caber em 11 romances, um livro de contos etc. Mas que minhas vivências têm me dado um adjuntório considerável, isso tem.” Disponível em <<http://www.antoniotorres.com.br>>. Acesso em Março de 2013.

Lobo Antunes, ao discutir a respeito do teor autobiográfico em seus romances, indicados, principalmente, nos três primeiros, estabelece, de acordo com o seu ponto de vista, uma estreita relação entre literatura e autobiografia: “[...] penso que todos os livros são autobiográficos, sobretudo *Robinson Crusoe*... Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória.” (BLANCO, 2002, p. 14).

<sup>5</sup> Em sua ampla discussão sobre autobiografia, Lejeune assim define o termo: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

autores narram. O que cada romance apresenta é a história de um narrador que eles conhecem muito bem, e que em alguns momentos se afinam com as suas próprias personalidades, garantindo, portanto, a existência de traços autobiográficos que sugerem diálogos compostos por fragmentações que se dão entre realidade e ficção e que personificam a dor, a inquietação do homem diante daquilo que se passa em sua alma. Fragmentações essas que inter cruzam identidades no indivíduo que, assim, passa a se situar numa diversidade de espaços deslocados de si mesmo. O “Quem sou eu?”, pergunta que se pode dar de maneira consciente ou inconsciente, perde-se em respostas no instante em que o sujeito se perde em si mesmo, recaindo na tão conturbada e discutida crise de identidade, referência centralizada ao/no sujeito da Pós-Modernidade<sup>6</sup> - também referenciada por alguns autores por Modernidade tardia, Alta modernidade ou contemporaneidade – e que se dá devido a um processo de fragmentação ou descentramento, um “duplo deslocamento”: “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2002, p. 9).

Neste estudo, estes traços fragmentários verificam-se, também, na falta de “identidade do nome” entre autor, narrador e personagens nas duas trilogias, não

---

<sup>6</sup> Ao considerar que o uso dos termos “Post-modernidade” e “Post Modernismo” são, na maioria dos casos, utilizados de maneira indiscriminada, e contestando tal indiscriminação, Ana Paula Arnaut propõe uma diferenciação no sentido terminológico e conceitual, concordando com a linha de pensamento de Thomas Docherty, Matei Calinescu e Richard Palmer, como afirma em seu estudo. Assim: “propomos que o termo post-modernidade se reporte a um contexto social abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário.” Na sequência de seu pensamento, Arnaut diz que, de maneira alguma, queira negar “a pertinência e a existência englobante de uma nova consciência post-moderna” e que, apesar de aceitar “as ambiguidades e as dificuldades de designação e concatenação periodológica mais evidentes do termo Post-Modernismo do que em outras designações [...], e praticamente consubstanciados no prefixo ‘post’”, acredita “que essa é a opção terminológica e conceptual que melhor torna possível distinguir específicas áreas do saber (a do domínio mais amplo da Sociologia e a do mais restrito campo da literatura) que, por encaixe e de modos diversos, mutuamente se influenciarão e se especularão.” (ARNAUT, 2008, p. 67-68).

Ainda a respeito dos aspectos estabelecidos no uso dos termos *Pós-Modernismo* e *Pós-Modernidade*, Terry Eagleton, embora faça uma distinção entre um e outro, considerando que o primeiro termo refere-se, geralmente, a uma forma de cultura contemporânea, e o segundo a um período histórico específico, e, embora considere a possibilidade de ser uma distinção útil, opta pelo termo “Pós-Modernismo para as duas situações, considerando-o um termo mais trivial, uma vez que, ambos, apresentam uma relação estreita. Em suas palavras: “Pós-Modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação [...]. Vê o mundo como um contingente gratuito, diverso, instável, imprevisível, [...]”, e “Pós-Modernismo é um estilo de cultura [...], uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana.” (EAGLETON, 1998, p. 7-9).

Sobre esta discussão, ver os estudos de Ana Paula Arnaut: “*Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*” e o estudo de Marcelo G. Oliveira: “*Modernismo Tardio: os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*”.



estabelecendo, portanto, o que Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, que é a afirmação desta identidade, no texto, “remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.” (LEJEUNE, 2008, pp. 15 e 26). As trilogias em questão são, antes de preocupações autobiográficas, narrativas que revelam um quadro psicológico e emocional do homem contemporâneo, perdido nos labirintos de sua vida, e que resulta numa auto-análise que o leva a percorrer um caminho cheio de paradoxos, onde o sentimento de vazio e de solidão é sempre uma imagem que retorna com vínculos eternizados e vínculos efêmeros na memória.

Nesse labirinto, personagem, narrador e autor sugerem a existência de uma migração entre si, numa suposta cumplicidade de identidades, embora sejam três categorias diferentes, e mantêm, portanto uma independência. Na perspectiva de Lejeune, a respeito de autobiografia, consideramos que um corte separa personagem e narrador de autor. Isto dá-se em sua afirmação de que mesmo que o “herói” - ao que chamamos de personagem ou narrador – apresenta semelhanças com o autor. Isto não valida a questão autobiográfica, uma vez que o nome é outro e o pseudônimo só é válido para o autor. Na trilogia de Lobo Antunes, temos a ausência de nome; na de Antônio Torres, temos um narrador-protagonista chamado Totonhim, ou seja, Antão Filho, característica que afasta os romances do que Lejeune<sup>7</sup> considera, de facto, autobiografia.

A possibilidade de existência ou não de traços autobiográficos nas duas trilogias, assim como a sua importância ou não para a leitura e deleite de tais romances, portanto obras de ficção, remete-nos ao pensamento de Wayne C. Booth, ao apresentar a figura do “autor implícito<sup>8</sup>”, presente apenas enquanto o ser da enunciação. Este autor implícito não é personagem nomeado ou narrador, entretanto, embora seja ficcional, pode ser nomeado como o “alter-ego” do autor biográfico. As suas personagens são criadas com marcas do autor implícito, porém, a sua existência depende do leitor que o

---

<sup>7</sup> Em sua definição de autobiografia, Lejeune estabelece quatro categorias diferentes: forma da linguagem (narrativa; em prosa); assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); situação do autor (identidade do autor – cujo nome remete a uma pessoa real – e do narrador; posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal; perspectiva retrospectiva da narrativa). (LEJEUNE, 2008, p. 14).

<sup>8</sup> “*Autor implícito (o ‘alter ego’ autor).* – Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores [...]. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra.” (BOOTH, 1980, p. 167).

decifra. Booth considera autor real o indivíduo que cria a obra, aquele que, de facto, está presente no mundo real; e o autor implícito é mais uma criação do autor real, mas que existe apenas em sua obra. O autor, no percurso da criação, à medida que escreve, cria uma versão implícita de “si próprio”, uma quase cópia, e este já não é o autor real. (BOOTH, 1980, pp. 88, 92).

As trilogias de Antônio Torres e Lobo Antunes funcionam nesse jogo da criação, um jogo que intercala o real e o imaginário, o que é mas não é exactamente, que acontece num outro jogo, o da memória. Um jogo que implica autor, autor implícito, narrador, protagonista. Cada um deles exercendo os seus papéis nas narrativas, entre afastamentos e aproximações que despertam desconfianças. O narrador tem uma relação íntima com a personagem, conhece as suas emoções e sentimentos, e ele tem o poder de transformar, por determinado tempo, personagem em narrador ou narrador em personagem. Assim, nas duas trilogias, pode surgir, inesperadamente, a voz que pergunta: Quem está falando? O narrador seduz o leitor, recorrendo ao uso da personagem, que passa a ocupar lugar de disfarce no texto. Assim, nessa transição, pode estar a própria voz do narrador ou a voz do próprio autor implícito. Para Booth, “em qualquer experiência de leitura há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor (BOOTH, 1980, p. 171). Cada um dos quatro elementos pode ir um ao encontro do outro, seja numa identificação ou oposição entre si. Quem está falando? De quem é esta memória? É a voz de um sujeito que perambula com reflexões que o levam a mergulhar no mais silencioso lugar de si mesmo. Um silêncio povoado pelo que resulta de sua existência multifacetada.

No processo de migração sugerido entre autor, narrador e personagem, observado nos romances, os narradores levam o leitor a acompanhar e conhecer os deslocamentos espaciais dos seus personagens. Há nas duas trilogias um processo de migração, onde fronteiras geográficas são rompidas, em contextos que, embora diferentes, se encontram entre si, quando se trata de um sujeito combatente de guerras, ou seja, aquele sujeito que migra com o propósito de defender a si mesmo e ao outro, ou de adquirir melhores resultados para si mesmo e para o outro. Entendemos guerra<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Chevalier e Gheerbrant indicam uma série de situações que são definidas como guerra, significados que envolvem povos e religiões, dentre elas: “Quando se fala de guerra nos textos tradicionais cristãos, esta expressão também deve ser compreendida num sentido de guerra interior.” (CHEVALIER, 1982, p. 361).

como uma diversidade de significados, imagem de múltiplos simbolismos, diversidade que, de alguma uma maneira, é um campo de inquietações existenciais do homem. Assim, *Memória de Elefante*, primeiro romance da trilogia de Lobo Antunes, que é o seu romance de estreia, já apresenta contundentes referências do sujeito da narrativa e que atravessou fronteiras para combater a Guerra Colonial de Angola, uma guerra que, como é previsível, se soma a outras guerras emocionais: as do pós-guerra e as outras guerras interiores, as já existentes em suas raízes e que agora se misturam às novas e se tornam mais profundas.

Guerra é, portanto, tema que virá a ocupar centralmente o segundo volume de sua trilogia, *Os Cus de Judas*, romance ocupado quase por inteiro de fluxo de consciência, e onde um angustiado narrador-protagonista relata o seu mergulho nas profundezas de uma melancolia. Tal mergulho estende-se e tende-se a se aprofundar em *Conhecimento do Inferno*, quando, o protagonista, num monólogo interior, onde as imagens da guerra de Angola se misturam a outras guerras interiores, trazidas desde a infância e que se estendem até o presente instante, interpenetrando-se em guerras experienciadas como médico psiquiatra do Hospital Miguel Bombarda, espaço este que passa a ser um lugar de continuidade de guerras travadas, num discurso revelador e instigante que envolve esta instituição e ao tipo de tratamento ali concedido aos pacientes.

Também no primeiro romance da trilogia de Antônio Torres, *Essa Terra*, seu terceiro romance publicado, encontramos um narrador que retrata o seu conhecimento a respeito do processo de migração, vivido pelo seu irmão primogénito, Nelo, e que reflecte uma dramática reviravolta em sua vida. Tomado por expectativas de melhor sobrevivência pessoal e familiar, Nelo migra dentro do seu próprio país, entretanto, para uma terra que pode ser considerada estrangeira. Como indica o narrador-personagem, Totonhim, o seu irmão parte de Junco, pequena e pacata cidade do interior da Bahia, rumo a São Paulo. Muito mais que ser a maior metrópole brasileira, representava, no imaginário colectivo, o progresso, a máquina de tornar todo homem um ser bem sucedido. É lá, acentuadamente na época em que se passa o romance, o lugar de batalha para grande parte da camada economicamente fragilizada

---

Os protagonistas, independentemente do olhar que tem sobre opções doutrinárias, apresentam em suas narrativas diversas referências intertextuais bíblicas, o que contribui para os diálogos entre as obras.

do nordeste brasileiro, que para lá se retirava como o lugar de melhor qualidade de vida e de sobrevivência. Mas era também a cidade onde a modernidade já se acentuava em longos passos, ampliando o estranhamento, lugar onde o caos se estabelece em meio à distância da família, a solidão, o desconhecido. Factores que, na narrativa, desencadeiam não apenas um caminho de ida, mas também um caminho de regresso, onde Nelo traz consigo um vazio interior, o vazio na própria bagagem económica, frustrações, doença, uma crise existencial que o encaminha a um absoluto desapego à vida. Havia abandonado a sua identidade, e já não a reencontra.

A Guerra colonial e migração são temas recorrentes na trilogia de Lobo Antunes e na de Antônio Torres, respectivamente, sendo, portanto, um dos aspectos destas duas escritas que nos permite tecer uma investigação que aproxime estes dois autores. Entendemos que guerra e migração se alargam em significados fechados em si mesmo e podem ganhar leituras com novos sentidos que se entrelaçam. Assim, por meio de uma diversidade de lentes sugeridas pelas narrativas, elas cheias de espelhos e fragmentações, guerra e migração conotam a ideia de conflito interior e identidade multifacetada, a experiência de caos e o interrogar a si mesmo na busca de entender quem o é, de facto.

Na narrativa de Lobo Antunes temos dois continentes como espaços de percursos dos personagens, e dentro deles dois países que compreendem cidades nos quais centralizam as narrativas, tendo, entretanto Lisboa como o lugar específico da rememoração. Na narrativa de Antônio Torres esses percursos se dão dentro de um mesmo país, geograficamente separados por Estados, que tem entre eles uma distância de continentes para as personagens. Sair da pequena Junco para a grande São Paulo é atravessar não apenas Estados e muitas cidades, mas é preciso lembrar que, nos anos nos quais se passa, principalmente, *Essa Terra*, era um tempo que, no imaginário das pequenas cidades interioranas do Nordeste brasileiro, a ideia de distância entre a sua cidade e a cidade de São Paulo, tornava esta um lugar quase inalcançável. Esta ideia de país e continente é uma ideia de espaços que, no imaginário, pode muito bem se relacionar a espaços interiores do homem, onde a memória fragmentada o leva a uma sensação de ser diversos continentes, países estrangeiros em si mesmo. O narrador de *Pelo Fundo da Agulha* inicia seu discurso afirmando um possível deslocamento de continentes dentro seu próprio país e dentro de si mesmo: “Era outra a cidade, e outros

países, o continente, o mundo deste outro personagem, um homem que já não sabia se ainda tinha sonhos próprios.” (*PFA*, p. 7). Eis a impressão da cidade moderna e vazia, vista pelo sujeito agora aposentado e com a sensação de estar diante do nada. Esta outra personagem que é ele mesmo, entretanto, já sem a mesma exacta identidade daquele que fez a sua viagem de regresso para São Paulo, depois de vinte anos ausente de Junco, identidade que já não era a mesma desde a sua primeira partida.

Ao lermos “exílio” como “migração” - voluntária ou involuntária -, pensamos na definição de Edward Said, ao afirmar que exílio é “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46). Na trilogia de Antônio Torres, temos a presença de um narrador-protagonista que decide, voluntariamente, sair de sua cidade natal rumo a São Paulo. Entretanto, embora não lhe seja imposta, esta é uma decisão motivada por anseios económicos, uma questão que envolve a importância de buscar melhor qualidade de sobrevivência, qualidade esta que, no contexto da época, se torna cada vez mais complexa não apenas no Junco, pequeno povoado em que nascera, mas na sua região geográfica. Por sua vez, na trilogia de Lobo Antunes, há a presença de um narrador-protagonista que é levado a um exílio, por questões políticas, como combatente de guerra, cumprindo exigências do regime político vigente na época. Em ambos os casos, apesar de conquistas, em diferentes aspectos, posicioná-los entre essa fratura incurável e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar, parece-nos pertinente, uma vez que as suas memórias apresentam ausências, faltas e indagações, ocasionadas nas suas rememorações, pelo tempo do exílio, permanente na trilogia de Antônio Torres, e temporário na de Lobo Antunes. Fratura incurável não é, necessariamente, um impedimento de prazer obtido por conquistas ou por sentimento de dever cumprido, ainda que sejam conquistas e realizações que tenham, em suas trajetórias, a existência de perdas, enquanto causa e consequência.

Ainda na esteira de Said, embora episódios heróicos, românticos, gloriosos e triunfais sejam apresentados na literatura e na história - a respeito de possíveis progressos de um exilado -, tais episódios são apenas tentativas para superar a dor mutiladora da separação, e as realizações ali ocorridas são minadas pela perda do que ficou para trás para sempre (SAID, 2003, p. 46). Também aqui, as duas narrativas parecem adequar-se ao ponto de vista de Said. Entretanto, mesmo com a possibilidade

de heroísmo, romantismo e triunfos - possível como consequência de exílio -, esta não ocorrência não asseguraria aos narradores-protagonistas a não existência de um discurso caracterizado por ausência de conflitos e crises. De acordo com Said, “habituo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos.” (SAID, 2003, p. 46).

Entre *Memória de Elefante* e em *O Cachorro e o Lobo* encontramos um diálogo temporal bem marcado no tempo de duração narrativa. Cronologicamente, cada uma delas ocupa, aproximadamente, vinte e quatro horas. Entretanto, neste tempo abreviado cabe uma diversidade de imagens e de situações que perpassam uma vida inteira. As inquietações do tempo presente alcançam o tempo passado e, num vasculhar da memória, as recordações retornam sem linearidade e obedecendo ao fluxo de consciência. É neste quadro que os seus narradores relatam as suas próprias trajetórias, ou a dos protagonistas narrados. As viagens feitas, sejam na auto-estrada, sejam dentro das cidades, são palcos de diálogos consigo mesmo ou com o outro, seja um discurso real ou imaginário, mas, independente da situação, são discursos que surgem de um processo auto-examinatório, onde o que se encontra é um sujeito intranquilo e de sentidos emocionalmente fragmentado. O tempo aproximado de vinte e quatro horas é um tempo povoado por fantasmas que rondam a memória dos protagonistas que, apesar das recordações que garantam existências de felicidades, estas são instantes efêmeros, e ficaram perdidos no passado irrecuperável. Não são suficientes para que não se assinale as duas trilologias como um lugar de desesperança e solidão. O gozo proporcionado pela memória é um gozo recuperável apenas nas recordações. E este mesmo gozo pode proporcionar dor, uma vez que ele revela apenas sensações do passado. Principalmente, quando a felicidade se revela utópica.

Em *Memória de Elefante*, temos um protagonista separado da mulher e, como consequência, separado espacialmente das filhas. As casas já não são as mesmas. Apesar do rompimento, permanece um estado de nostalgia em relação à mulher, e é devido às boas lembranças e aos bons sentimentos, estabelecidos no passado, que o afastamento parece tornar-se mais nostálgico. Na narrativa de Antônio Torres, esta relação de rompimento, embora já demonstre evidências de fragilidades em *O Cachorro e o Lobo*, vem a dar-se em *Pelo Fundo da Agulha*. É nesta última etapa da trilogia que o protagonista se apresenta separado da mulher, e distante dos filhos, fazendo, neste caso

específico, o caminho inverso ao do protagonista da trilogia de Lobo Antunes, quando tal processo se dá já no primeiro romance.

Nas duas trilogias, tais rompimentos são configurados num vai e vem de sentimentos, sensações e recordações que entrecortam as narrativas. Assim, o homem vê-se perdido em suas idas e vindas temporais e espaciais recorrentes em seus percursos de partidas e regressos entre cidades, ou na própria cidade. São deslocamentos que parecem representar uma busca de um tempo e de um espaço que lhes sejam emocionalmente seguros, mas o que sempre sobressai é a falta de perspectiva para esse encontro. Ao fim das duas trilogias, o que temos são dois sujeitos que, embora tenham algumas conquistas, diante de suas realidades, se sentem e se vêem como sujeitos que fracassaram. Têm dificuldades em absorver e lidar com as complexas realidades de suas vidas, e, fragilizados, avançam em suas tensões emocionais e sentimentos de frustrações. A memória arrasta o passado e renova a encruzilhada do que parece ser a vida de cada um deles, e é este presente que, impotente, lança para o futuro, imprevisível, qualquer perspectiva que os façam sobreviver. Tudo é apenas um prolongamento de fugas.

Encontramos nas duas trilogias sujeitos ambivalentes, com as suas identidades rompidas ao meio, ou em diversas partes. Sujeitos diante da falta de sentido para as suas vidas, à procura, desesperançosa, de seus fragmentos espalhados no percurso de suas vidas, na experiência adquirida do outro lado – o passado, o imaginário, o lugar das perspectivas futuras -, outro espaço, depois das travessias que lhes foram, de certa maneira, impostas, ou voluntárias. Numa escrita dilacerada, marcada por discursos múltiplos e cheio de incertezas, os romances apresentam traços que bem sugerem um carácter de literatura do pós-modernismo. Em cada romance, de cada trilogia, os protagonistas, sujeitos fragmentários, se integram entre si, uma vez que são sempre os mesmos, apesar de suas identidades multifacetadas. Nesta integração, fazem os seus percursos, muitas vezes simulando a realidade capaz de preencher os seus vazios, ora abandonados, e substituídos por outras recordações, ora repetidos no mesmo romance ou nos seguintes. Um sucessivo aprisionamento na memória.

## ***1.2. O Cachorro e o Lobo e Memória de Elefante***

*O Cachorro e o Lobo* e *Memória de Elefante* são dois romances nos quais os seus narradores falam das suas viagens pela memória, entrelaçando o passado e o presente. Trata-se de viagens introspectivas, reflexivas; viagem, ou percurso geográfico envolvendo os espaços das suas cidades e de suas casas. Trata-se de dois movimentos, ou retornos, marcados por buscas - ou apenas tentativas -, de encontros consigo mesmos e, de certa maneira, com o outro. Este encontro consigo mesmo é questionado, ou mesmo fracassado, na medida em que o *eu* literário que se busca é um sujeito fragmentado, tendo como consequência deste facto uma busca realizada em paisagens esvaziadas, e repletas de significações memorialísticas, o que demonstra que o importante nesta escrita não é apenas o encontro com uma essência apaziguadora, mas também a viagem que demarca os labirintos de uma literatura contemporânea.

Esta é uma viagem que chega a alcançar a fase mais remota da existência, a infância, onde se busca abrigos perdidos. Este aspecto pode ser relacionado às ideias de Giorgio Agamben que, ao discorrer a respeito da infância a partir da falta da linguagem, considera que o homem precisa mostrar sua distração pela linguagem; superar essa ausência de voz. A infância não é um lugar cronológico, mas uma experiência com a sua própria língua; é a possibilidade de dar nome ao vazio (AGAMBEN, 2005, p. 59). É nesse discurso que se constrói as referências a pessoas, objectos, cheiros, sentimentos, promovendo fragmentos daquilo que apenas a memória, em suas recordações, pode rever enquanto lembrança.

A infância não se desprende do discurso dos dois romances, sempre resgatadas nas recordações, um abrigo onde o homem angustiado, inquieto, solitário, pode encontrar algum refúgio. Assim, Totonhim, em seu breve retorno a sua Junco, e num percurso pela sua cidade, anda pelos mesmos lugares e revê as mesmas casas de sua infância, e, diante da importância daquele passado, se inquieta com o esquecimento que aquele passado representava para o outro: “Poxa, gente. Como todo mundo pode ter esquecido que aqui joguei bola, andei de pés descalços, queimei as solas dos meus pés, vivi minhas utopias, sonhei muito e o verde era a cor dos meus sonhos?” (CL, p. 79). Em *Memória de Elefante*, este lugar de sonhos dá-se, entre outros instantes, de maneira dissimulada, na possibilidade de se afastar do presente: “Como quem enfia a mão no



bolso à procura da gorjeta de uma resposta mergulhou o braço na gaveta da infância, bricabraque inesgotável de surpresa [...]”. (ME, p. 25).

Comparar as obras de Antônio Torres e António Lobo Antunes significa proporcionar um diálogo entre culturas, entre acontecimentos, experiências, linguagem e elementos que se constituem viés estrutural de cada um dos textos, nomeadamente, *O Cachorro e o Lobo* e *Memória de Elefante*. Há entre os dois romances um diálogo que questiona, estabelece relações, cria hipóteses, percorre entre o mundo real e o imaginário de maneira que um mundo tantas vezes se confunde com o outro, o que nos leva a indagar em determinados momentos dos seus discursos: o que é real? E o que é imaginário? Até onde vai o limite do real e onde começa ele a confundir-se, ou fugir para o lugar chamado imaginário, recurso de desconstruir o que foi? Para Blanchot, em *O Livro por Vir*, a literatura “é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário” (BLANCHOT, 2005, p. 140). Memória e imaginário estabelecem uma relação entre si, é por meio da memória que podemos nos debruçar na construção do nosso imaginário. Por sua vez, o imaginário que temos sobre coisas, pessoas e lugares é contributo fundamental para a memória. Ao serem relacionadas às infinitas possibilidades simbólicas do imaginário, as nossas lembranças encontram os seus sentidos. Desta maneira, os protagonistas das duas narrativas preenchem lugares que foram esvaziados pelo tempo, um preencher frágil, e que sempre recai num vazio a ser novamente preenchido pelo imaginário.

Nas duas narrativas algumas vozes podem sugerir e dar respostas possíveis, enquanto outras se mantêm apreensivas diante de lacunas e silêncios estabelecidos pelas respostas que não surgem, renovando ou acentuando o sentimento de vazio e um estado de esfacelamento presentes nos dois narradores angustiados. Embora esse perfil pareça mais intensificado no narrador de *Memória de Elefante*, caracterizado pelo seu discurso mais denso, marcado por traços melancólicos e pelo sentimento de saudade, também o narrador de *O Cachorro e o Lobo* apresenta em seu discurso um estado mais de nostalgia. São dois discursos que se aproximam, e se alinham ao pensamento de um narrador identificado por um perfil multifacetado e um estado de fragmentação que caracteriza o mundo contemporâneo e, por ter um carácter multifacetado, ele se encontra numa posição de vulnerabilidade frente a inúmeros fragmentos desse novo ser.

Os dois romances, separados por um oceano, revelam diálogos entre si. Não se trata de uma interpretação de significantes presentes em ambas as escritas, mas sim, da salientação do papel da memória, do sujeito fragmentado e angustiado - onde traços de melancolia e nostalgia se podem misturar a traços de ironia e humor -, sujeito de uma literatura que não serve mais para divertir o leitor, mas sim de uma escrita que demarca toda a complexidade de uma época, retratada sob a pena de dois escritos lusófonos. A respeito desses traços, Eduardo Lourenço declara que a melancolia não é essencialmente a expressão da nossa derrota, enquanto seres simbolicamente mortais e às mãos do tempo, embora a sua aparência possa assim parecer (LOURENÇO, 1999, p. 19). Como afirma em seu ensaio *Melancolia e Saudade*, a melancolia é o que o nosso ser tem como última encenação “para aliviar o luto das nossas esperanças desfeitas, dos nossos anseios perdidos [...]. Há entre a melancolia e a nostalgia uma profunda afinidade. Confundimos talvez amiúde uma e outra, ou há entre elas tal entrelaçamento que não é fácil distingui-las.” (LOURENÇO, 1999, p. 19). Embora o ensaio de Eduardo Lourenço faça referência a Portugal e aos aspectos da cultura portuguesa, é possível deslizar o pensamento desenvolvido por este pensador português para a esfera do pós-modernismo.

O pensamento de Eduardo Lourenço leva-nos a confirmar o entrelaçamento nas duas narrativas, nessa possibilidade de confundirmos o que é realmente melancolia e o que é realmente nostalgia. O certo, persistimos, é que esses perfis se entrecruzam nas vozes que surgem em terceira pessoa e, embora predomine a primeira pessoa na narrativa de Lobo Antunes, muitas vezes ela se afasta e dá lugar ao outro, criando um afastamento, deixando esse outro narrar uma experiência a partir do seu ponto de vista. De uma maneira ou de outra, estes narradores percebem-se diante de um conflito, ainda que um humor e um determinado otimismo estejam presentes em *O Cachorro e o Lobo*.

Em ambos os romances existem dois protagonistas ficcionais que, entretanto, apresentam marcas, ou características, de experiências pessoais – e, em Lobo Antunes, também profissional - de seus autores, possibilitando assim uma relação comparativa entre realidade e ficção. Se o narrador-protagonista de *Memória de Elefante*, que nasceu no mês de Setembro, assim como o seu autor, é um médico psiquiatra - como apresentado por meio de uma enunciação narrativa do narrador, que assim se faz identificável -, e apresenta um estado de inquietação quanto à sua profissão, essa mesma

inquietação é manifesta pelo narrador-protagonista de *O Cachorro e o Lobo*, funcionário público, trabalhando num banco, e num pleno estágio de insatisfação. Vale a pena ressaltar que os traços que chegam a insinuar ou acentuar um perfil autobiográfico retratam “personagens, construções ficcionais, e não de indivíduos de existência comprovada ou de meros reflexos do autor<sup>10</sup>” (MIRANDA, 1996, p. 50).

Se o protagonista do romance de Lobo Antunes retornou de África, enquanto ex-combatente da Guerra Colonial, para a sua Lisboa, lugar de retorno, e que se torna lugar de revisitação memorialista e de auto-reflexão - assim como o seu autor esteve em África, na mesma condição -, podemos considerar, também, uma leitura comparativa com o narrador-personagem do romance de Antônio Torres. Ele que um dia partiu da pequena cidade do Junco, sua terra natal, para São Paulo - assim como o fez o seu autor - e vinte anos depois retornou para a sua cidade interiorana, onde experiencia uma revisitação espacial e emocional, e uma auto-reflexão. Ele, que diz ter guardado na memória as imagens do lugar em que nasceu, como refúgio para quando perdesse o emprego, “na onda devastadora do enxugamento empregatício, na devoradora maré da reengenharia global. Ou quando estourasse uma guerra no Brasil.” (CL, p. 83). Se num discurso há uma guerra real, no outro discurso essa guerra é pré-nunciada.

O narrador-protagonista de *Memória de Elefante* leva-nos a conhecer um dia inteiro de sua personagem, iniciada em seu trabalho, no Hospital Miguel de Bombarda e concluída em sua morada. Por sua vez, o narrador de *O Cachorro e o Lobo* leva-nos a acompanhá-lo durante um dia de uma viagem memorialística, iniciada em seu regresso à sua cidade natal e concluída em seu retorno à sua metrópole. Nestas viagens, reais ou imaginárias, passamos a conhecer não apenas as rotinas das duas personagens, o mundo exterior, mas, muito mais, o mundo interior de cada uma, impregnadas com as suas auto-reflexões e revisitações, num jogo de memória caracterizado pela fragmentação do eu. Temos, nas duas narrativas, dois protagonistas onde o sujeito esfacelado deixa vestígios que sinalizam um considerável carácter autobiográfico.

---

<sup>10</sup> Segundo Wander Miranda, em seu estudo sobre a ficção autobiográfica em Graciliano Ramos. Miranda faz uma aproximação entre os romances *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), a partir da acção de recapitular, lembrar, ou seja, a partir do itinerário percorrido pelos narradores dos dois romances.

*Memória de Elefante* e *O Cachorro e o Lobo* são dois textos de diálogos possíveis não apenas com a literatura, mas também enquanto lugar que proporciona um percurso entre a literatura, a música, a poesia, a pintura, enfim, a arte em geral. Dentre outros aspectos, numa interpenetração que se dá por meio da voz daqueles que narram e concretizam textos abertos a outras leituras possíveis. A memória é, portanto, permeada pela música, pela poesia, pela pintura, pelos cheiros. A memória como “lugar” poroso por onde entram muitos vestígios de artes e do cotidiano. Se os dois romances contemplam a fragmentariedade do sujeito e memória deste sujeito, a literatura que é ali tecida contempla a intertextualidade, o diálogo com outras faces das artes e da vida em geral, não se fechando na história<sup>11</sup> em si.

Nos dois romances, o tempo, as suas histórias e peculiaridades, os passos dos seus narradores, as palavras e as entrelinhas, o dito e o não dito, o universo imaginário na ampliação de um mundo chamado de real são, da mesma maneira, elementos que se encontram e se assemelham, mesmo que num diálogo a partir de suas diferenças. Elas constituem uma espécie de vasculhar da memória, por meio de lembranças e recordações tantas vezes ininterruptas, num fluxo de consciência, onde o passado chega a confundir-se com o presente, aproximando-se, repelindo-se, apegados e distantes. Numa teia traçada por sujeitos fragmentados, ambos carregando consigo as suas angústias e inquietações, também as narrativas se apresentam commumente numa aparente desordem e exigem um olhar atento para detalhes subtis, que podem mostrar-se quase despercebidos, quando, na verdade, carregam significados fundamentais para a compreensão dos seus discursos.

A memória, conjugada com o tempo, cria gavetas nas narrativas de Antônio Torres e Lobo Antunes. Ali estavam guardadas todas as coisas que, por sua vez, se correlacionam significativamente nas mesmas gavetas e outras que parecem manter-se separadamente, portanto, numa homogeneidade ou heterogeneidade de lembranças que se entrelaçam, ainda que apenas inconscientemente. Assim, estão armazenados objectos,

---

<sup>11</sup> Em diversas entrevistas, a respeito de sua escrita, Lobo Antunes afirma que a história é o menos importante, é um veículo do qual ele se serve, e o que ele pretende é transformar a arte do romance, pois isto é que é importante. Desta maneira, conteúdo e forma assumem posturas muito mais distintas entre si e muito menos interligadas, favorecendo muito mais a forma, na busca de transformação da arte do romance.

imagens, cheiros, palavras que já não são, mas que foram e, inevitavelmente, permanecem, os sentidos, instantes que se revelam únicos, encontros e desencontros. Estes são elementos narrados na velocidade de um tempo breve: vinte e quatro horas de um dia, tempo aproximado em *Memória de Elefante*, e tempo exacto em *O Cachorro e o Lobo*. Nesse espaço cronológico, os narradores mergulham num fluxo de consciência e revisitam uma vida inteira, num pleno estado de rememoração, favorecendo os seus processos auto-examinatórios no presente. Nesta perspectiva, regista-se a construção das narrativas em torno do núcleo familiar e da actividade da memória:

1.

As personagens que não conseguem ser desprendidas das recordações, as que partem, as que retornam implicadas na memória: o pai<sup>12</sup>, a mãe, referências centrais e imagens constantes nos retornos memorialistas dos narradores, apresentando, portanto, pontos decisivos na construção de suas narrativas; os avós, imagens expostas de maneira muito significativa, enquanto reforço dessas construções em suas acções e palavras de um passado reavivado; esposas e filhos, questões familiares presentes e que marcam parte das suas inquietações, observando lacunas que ficaram.

A família, na composição da esposa e filhos, embora seja mais fortemente marcada em *Memória de Elefante*, entre rompimentos, destacados pela sua separação da mulher, e, paradoxalmente, pela saudade que sente dela, acrescida à saudade e falta que sente das filhas, é presente também em *O Cachorro e o Lobo*. E se para o narrador-protagonista do romance de Lobo Antunes há uma possível continuidade desse amor, e a solidão contribui para o encontro com uma prostituta, na busca de suprir o que vem a permanecer vazio, para o protagonista do romance de Antônio Torres, esse amor não é manifestado. Entretanto, há um reencontro deste narrador com a primeira namorada que, posteriormente, se casou e passou por uma separação, destacadamente por não ser mais virgem. Estado este que, em muitas pequenas cidades interioranas, nos anos nos quais se passa a narrativa, tal situação ganhava conotações pejorativas. Dora, no romance português, e Inesita, no romance brasileiro, podem, portanto, estabelecer uma relação de identidade, embora em perfís diferentes.

---

<sup>12</sup> Nos dois romances, já no início das narrativas, a figura do pai é a primeira imagem familiar recuperada, e, em ambos, referenciados, de certa maneira, à questão da loucura.

## 2.

As cidades, as ruas percorridas, suas casas, modificadas ou conservadas, lugares de percursos, mas não apenas em seus espaços físicos e exteriores. Muito mais que significações interiores, tais lugares são perspectivados enquanto espaços de reflexões. São esses percursos não apenas reais, mas, também, um entrelaçamento com o imaginário dos dois sujeitos que, enquanto percorrem as suas cidades mergulham no passado, cavando instantes desejáveis e instantes indesejáveis, e colhendo, em suas memórias, efeitos de prazeres perdidos e reexperimentações de faltas nunca preenchidas. As cidades e as suas construções muito simbolizam e significam nas duas narrativas, numa ampla ressignificação colectiva de um tempo não necessariamente perdido, mas também não exactamente encontrado.

As casas e os seus compartimentos cheios de significados reavivam instantes desde a infância. As casas, embora passem a ser outras - uma vez que as personagens adquirem novas moradas no decorrer do tempo -, todavia, as da infância permanecem intactas na memória, mesmo quando transformada em ruínas, como acontece à personagem de *O Cachorro e o Lobo*. Esta ressignifica a casa a partir de um caco de telha, que é tudo o que dela havia restado.

Nos espaços das casas, retratos são espalhados sobre as paredes e sobre os móveis, e nem sempre são, simplesmente, uma representação do passado que ressurge na memória, numa busca de revalidar o tempo. Há, também, retratos que se movimentam<sup>13</sup> e a representação salta de um lugar estático e ganha voz. Há, em ambos os romances, um discurso imagético captado pela memória.

## 3.

---

<sup>13</sup> Em *Memória de Elefante*: “E os retratos emoldurados pareciam dar-lhe razão acenando de concordância amarelecida.” (p. 52),”o narrador observa, quando, num determinado momento das recordações do personagem, ele se recorda da mãe (“- Com um feitio assim hás-de acabar sozinho como um cão.”).

Em *O Cachorro e o Lobo*: “Antes de deixar a sala dou uma olhada de soslaio no retrato oval do meu avô, que continua na parede principal [...]. Impressionante; mesmo desbotado, carcomido pelo tempo, o retrato ainda mantém a sua personalidade bem viva, preserva suas características fundamentais, uma serena altivez, um discreto olhar, uma transparente fidalguia. [...] – a ponta de um sorriso, no canto da boca. Ou será que é agora que ele está sorrindo?” (p. 29).

As viagens, ou percursos feitos pelos dois narradores, são concluídas, mas dúvidas permanecem, lacunas ficam por preencher e o discurso final deixa rastros<sup>14</sup> de um tempo que parece ser adiado. A realidade do discurso verbalizado garante ser o mesmo do discurso interiorizado, ainda que isso se dê de maneira inconsciente. Se o tempo ou espaço – físico ou emocional - da busca foram encontrados, de maneira a satisfazê-los de algum modo, tal encontro apresenta uma ironia, uma fuga, uma sublimação, e a sua concretização preenche faltas, mas um vazio prossegue. Um vazio que, na verdade, é um lugar pontuado de rastros, resquícios de um tempo chamado perdido. Vestígios permanecem e o passado continua marcando a sua presença. Deixar um rastro é deixar resquícios daquilo que já não é, mas aí, neste tempo passado há um signo como marca.

Ora, o protagonista de *Memória de Elefante* regressa de uma guerra e traz consigo uma sensação de estar perdido, o sentimento de ter perdido algo naquele lugar de conflito, e a sua procura se dá em recompor, em suas recordações, fragmentos de um passado que ele tem consciência de que não será recomposto além do lugar da memória e do desejo. Em *O Cachorro e o Lobo*, embora o seu narrador não tenha regressado de uma guerra física, é ele um combatente de outra guerra, uma guerra travada na grande cidade de São Paulo, os seus movimentos e distâncias de si mesmo e do outro, numa quase exigência da “cidade prometida” pelo imaginário colectivo. Ambos os espaços significam lugar de combate, o homem estilhaçado por questões políticas, econômicas, sociais e, inerentemente, emocionais.

São 24<sup>15</sup> horas de um dia e não preenchem as faltas acumuladas durante os anos. Entretanto, na voz dos narradores, essas possíveis faltas são solucionadas, de maneira

---

<sup>14</sup> De acordo com Paul Ricoeur, o *rastro* é visível, como um vestígio, uma marca. Visível aqui e agora. Ele existe porque um homem ou um animal passou antes por ali: “o rastro convida a segui-lo, a voltar por meio dele” e “indica aqui, portanto no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca [...]”. RICOEUR, 2010, Vol. III, p. 201).

<sup>15</sup> Esse tempo de vinte e quatro horas, onde todos os acontecimentos são refeitos na memória dos narradores, apresenta uma relação com a unidade da tragédia apresentada por Aristóteles. Unidade que bem pode representar e significar a dimensão trágica da existência, principalmente na unidade de tempo, não estando ausente, entretanto, da unidade de acção e de espaço. Aristóteles entende que a tragédia deve ter um tempo de história bem curto, devendo a acção ter início, desenvolvimento e fim num período que compreende vinte e quatro horas. Ainda na relação entre as duas narrativas e a tragédia, pode-se observar a acentuada presença de conflitos, luta entre diferentes forças, a ideia de catástrofe, o que se dá numa perspectiva interior, entre outros aspectos que podem se apresentar mais subtilmente. A unidade de espaço não está desvinculada das narrativas, embora seja deslocada de um espaço para outro, há um cenário maior que abarca os demais: a memória. Ela que pode ser indicada como palco dos

subjectiva, tornando instantânea e repentina uma solução desencadeada e que se arrasta durante anos. É assim que o psiquiatra, narrador e protagonista de *Memória de Elefante*, verbaliza, entre as palavras finais do seu discurso, e em meio aos ecos dos seus silêncios, o imediato daquilo que mais se assemelha ao improvável: “Amanhã recomencarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda [...]” (ME, 156). Apesar de seu espírito angustiado e desanimador, o narrador encontra um refrigério através do humor misturado a uma ironia, apaziguando a si mesmo naquela madrugada.

Perspectivas idealizadoras marcam também o final do discurso do narrador de *O Cachorro e o Lobo*. O irmão esquecido para a comemoração do aniversário do pai, o filho não reconhecido ao chegar para esta comemoração, vinte anos após a sua ausência, é o mesmo filho que novamente deixa a cidade da infância, na promessa de já começar a comemorar, em família, o aniversário de cem anos do pai: “- Pode deixar. Vou reunir todos os meus irmãos, para a gente já começar a comemoração dos seus cem anos.” (CL, p. 218). Tudo tão evasivo, tudo tão subjectivo.

Ambos os narradores-protagonistas sugerem retornar a um silêncio, silêncios que marcam tão fortemente as duas narrativas. Por mais que as vozes se atropelem num fluxo de consciência, há o valorizado silêncio interior em cada um dos protagonistas, eles que guardam consigo lugares possivelmente impenetráveis. Espacialmente, o final dos dois romances dá-se, em sua essência, num instante marcado por um silêncio que cada um deles carrega consigo próprio. Enquanto o protagonista da narrativa de Antônio Torres inicia o seu caminho de regresso para a sua morada na grande metrópole, deixando para trás, mais uma vez, a sua Junco, e almejando retornar vinte anos depois, para o aniversário de cem anos do pai, o protagonista da narrativa de Lobo Antunes está na varanda do seu apartamento, almejando qualquer coisa que o ajude a existir. Ao

---

acontecimentos rememorativos, e que se dão num intenso fluxo de acção, na (re)composição de imagens, sentimentos e acontecimentos. (ARISTÓTELES, 1987; MASSAUD, 2004, pp. 457-458). Relacionar a unidade de espaço de Aristóteles às de *O Cachorro e o Lobo* e *Memória de Elefante* não nos parece algo tão distante. Se a unidade de acção de uma peça deve conter um tema ou trama central, obedecendo um início, meio e fim, sugerir que as duas narrativas apresentam, de alguma maneira, uma relação com essa unidade pode indicar um impasse. Entretanto, apesar da diversidade de temas abordado nas narrativas, e que cria uma complexidade em sua possível unidade, esta diversidade tem origem num único ponto: crise existencial. A acção rememorativa das narrativas emergem e se submergem desta crise. O próprio estado de divagação, presente nas narrativas, e que, segundo Aristóteles, deve ser evitada na acção, é amparada pela unidade de espaço: a crise existencial.



almejar, desejar, planejar algo que envolve o futuro, os protagonistas sugerem uma perspectiva de futuro, e é o que assegura uma continuidade, apesar daquilo que foi perdido, perspectiva esta mais entusiástica no romance de Antônio Torres.

Tempo e memória são representados e significados também pelas diversas presenças de relógios, alguns que marcam as horas exactas, e outros de horas silenciadas, o tempo parado, estagnado, conservando as horas que já não são, mas que permanecem. Horas, talvez, já desconhecidas, imagens que se apagam e se conservam em algum lugar da memória. Mesmo com a ausência de relógios, o tempo é observado, pontuado: [...] uma terra que se guiava no tempo pela posição do sol, pelo canto dos galos e cacarejar das galinhas.” (CL, p. 139).

4.

A presença de escritores, pintores, cantores, música revela e comprova não apenas o gosto que ambos têm pela arte, mas, contribui, de maneira muito significativa, como o jogo intertextual que ambos utilizam em suas narrativas. Podemos ilustrar essa presença a partir do escritor Francis Scott Fitzgerald<sup>16</sup> nas duas narrativas.

Em *Memória de Elefante*, essa presença surge numa representação de angústia, com a qual o narrador-protagonista se identifica e se debruça sobre o texto *A Gaivota* de Tchekov e a música de Charlie Parker: “o psiquiatra recordou-se de *A Gaivota* e da profunda impressão que a leitura da peça lhe causara” (ME, p. 135), um cenário: “carregado da pavorosa angústia da vida que só talvez Fitzgerald soube mais tarde reencontrar e que surge, a espaços, no saxofone de Charlie Parker, a crucificar-nos de súbito num solo desesperado” (ME, p. 135). Fitzgerald retorna ainda nas últimas páginas do romance, angústias que dialogam, quando o narrador, em seu percurso de carro, na marginal, e retornando para casa, se lembra de uma frase do escritor: “na noite mais escura da alma são sempre três horas da manhã” (ME, p. 152).

---

<sup>16</sup> Francis Scott Key Fitzgerald (1896-1940). Um dos escritores da chamada “geração perdida” da literatura americana, autor de *Este Lado do Paraíso* (1920), *Contos da Era do Jazz* (1922) e *O Grande Gatsby* (1925), *Suave É a Noite* (1934), *O Último Magnata* (1940, incompleto, ao de sua morte), entre outros. Alguns dos seus escritos apresentam traços autobiográficos, confundindo ficção com realidade, em narrativas fortes com diálogos cortantes, utilizando temáticas como declínio, perdas e decadência. Disponível em <<http://www.infoescola.com/biografias/francis-scott-fitzgerald/>>. Acesso Março 2013.

Em *O Cachorro e o Lobo*, Fitzgerald aparece na figura de um terceiro elemento - ou seja, alguém que assinava o nome, assumindo ser outro -, sugerindo um encadeamento de identificação: “Não. Não estou aqui também para remexer em velhos ódios, os escândalos e as tragédias fantasmagóricas, incapazes de morrer nos pequenos lugares, como diria outro finado ilustre – de Saint Paul, Minnesota -, que assinava F. Scott Fitzgerald.” (CL, p. 86).

Embora com pontos de vista aparentemente contrários, os protagonistas de *Lobo Antunes* e *Antônio Torres* encontram pontos que se unem também em suas diferenças. Ambos apresentam um vasto conhecimento do universo literário – considerando, além das que destacamos, outras referências que acontecem do decorrer das narrativas – e das artes em geral. Em suas diversidades de diálogos, os protagonistas parecem migrar entre o espaço de um e o espaço do outro, unidos não apenas por gostos tantas vezes semelhantes, mas por manifestações que recorrem a um jogo intertextual, alguns mais directos do que outros, ou revelado apenas em entrelinhas.

Nos dois romances, tudo funciona como fotografias em porta-retratos ou guardadas, tumultuadas em caixas ou gavetas que se acumulam abertas ou lacradas. Dois romances cheios de imagens que apresentam ou sugerem significados de um tempo e instantes de seus narradores. Assim, a imagem do narrador de *Memória de Elefante* chega a ser comparada a fotografias: “Parece uma voz off a falar de um álbum de retratos” (ME, p. 119). É estabelecida uma inversão de papéis, uma vez que o álbum de retrato ganha um sentido de poder, de acção, de sentido, de voz, enquanto o narrador-protagonista passa a ocupar o lugar silencioso e inanimado, apesar do poder de sentido da imagem fotográfica. A fotografia estabelece uma relação com a memória ao contribuir com o processo de rememoração. Neste olhar, este narrador parece representar, ou personificar a memória em si, ele, enquanto álbum de fotografia. Numa outra comparação feita a ele, por um dos irmãos, o narrador recorda: “costumava dizer-lhe que ele, psiquiatra, se assemelhava a fotografia à la minuta de um noivo de província, espantado em jaquetão de riscas mal feitas” (ME, p. 115). Ele, o narrador, a própria representação fotográfica, imagem parada em determinado ponto, estática, aquela imagem de fotografias, retomada do passado.

Em *O Cachorro e o Lobo*, fotografias também se espalham nas imagens do passado, enquanto o narrador parece se esquivar de um tempo sem retorno, e estampado na parede da casa: “Antes de deixar a sala dou uma olhada de soslaio no retrato oval do meu avô, que continua na parede principal” (CL, p. 29), o passado visto de maneira rápida, talvez numa confirmação de que nem tudo é desejo de recordação. De uma maneira ou de outra, fotografias são guardadas e estão disponíveis a revisitações. Cada uma delas guarda algum “momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes.” (SONTAG, 2004, p. 28). Aquela fotografia na sala, preservação do passado imutável, é exposta não apenas a uma memória individual, a do narrador, mas à memória colectiva, dentro da perspectiva da família, e, num diferente olhar, também aos demais transeuntes daquela sala.

Para além das imagens fotográficas estampadas em papéis e ornamentadas por molduras, os dois romances apresentam uma diversidade de imagens fotográficas imaginárias entre aquelas que representam um tempo que, de facto, esteve ali, num passado que se entrelaça no presente, e numa visibilidade que, se possível for, seja considerada como completa, o é apenas para os próprios protagonistas. Podemos, a partir destes dados estabelecidos entre memória e recordação, visualizar a fotografia do romance do pós-modernismo: a angústia seria a paisagem de fundo, colada como um mosaico, as peças seriam oriundas de muitos lugares, entre eles: a falta de unidade do sujeito da pós-modernidade, a sua relação não linear com o tempo, as muitas memórias que servem para ajudar na identificação de um sujeito fragmentado, multifacetado, sujeito sem rosto e sem nome, sujeito cuja identidade é o próprio texto.

O passado experienciado, assim como o presente vivenciado e o que faz supostas perspectivas de futuro, está nos discursos dos dois narradores num conjunto do que podemos chamar de fragmentações, recortes e dilaceramentos. Tudo conduzido pelo fluxo de consciência que, por vezes, pode dar-nos a sensação de desorientação e desordenamento nas narrativas, efeitos causados pelas ansiedades, medos, fugas e instabilidades nas acções rememorativas dos narradores e as suas variações quanto ao estado de espírito. São duas narrativas que, embora impulsionem uma confiabilidade de seus discursos, deixam margens, ou rastros, para uma inconfiabilidade, podendo assim causar uma dúvida quanto à veracidade de alguns dos seus sentimentos e de suas memórias.

Estas narrativas são povoadas por imagens que se multiplicam entre, e diante, de espelhos que são diversos. Se não reais, em suas estruturas físicas, são espelhos que representam uma diversidade de significados múltiplos, representações do *Eu*, dos *Eus*, imagens repartidas e que se configuram numa crise de dois narradores que carregam as suas angústias, enquanto dialogam consigo mesmos em suas revisitações a um tempo e a uma busca de compreensão de outro. Em sua pluralidade de significados, há espelhos que promovem uma interação, espelhos que simbolizam o olhar do outro, espelhos que reflectem imagens do passado ou do instante presente, entrelaçando os três modos temporais: passado, presente e futuro. Ou seja, o que foi? O que é? O que será? Ou, mais precisamente, o que fui? O que sou? O que serei? São perguntas que podemos descobrir espalhadas nas duas narrativas, perguntas soltas em suas entrelinhas, e nem sempre tão entrelinhas assim, e que visam a se identificar enquanto sujeitos na sociedade e, mais especificamente, na família e em si mesmo.

Encontrar uma forma de se identificar na sociedade é uma busca do homem contemporâneo, uma complexidade impulsionada pelo encadeamento de transformações sofridas em sua identidade cultural – consequentemente, emocional – e que o desloca de uma identidade fixa para uma identidade híbrida: “o sujeito pós-moderno, conceptualizado não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2002, p. 12). O declínio da identidade plena, e que proporcionava uma estabilidade relativamente ao mundo social, faz emergir novas identidades, fragmentando o indivíduo deste momento presente, como afirma Stuart Hall, e para quem a assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, responsável pelo deslocamento que vem ocorrendo com as estruturas e processos centrais das sociedades modernas, assim como pelo desestruturamento nos quadros de referências que serviam de apoio para o indivíduo, de modo a se sentirem equilibrados no mundo social. (HALL, 2002, p. 7). Esse desequilíbrio e falta de perspectiva são bem identificados nos sujeitos centrais das duas narrativas em pauta. Eles que, em seus eternos retornos em busca de um sentido para a vida, vão se deparando com as suas fragmentações e perfis multifacetados. Se a busca de sentidos, nesse retorno ao passado, é por meio de um caminho tortuoso, o olhar para o futuro prenuncia uma jornada rumo a um vazio maior que o do presente, onde o caos se firmará de vez.

Entre outras situações, para o narrador de *Memória de Elefante* o futuro “surgia-lhe sob a forma de um ralo escuro e sôfrego pronto a sugar-lhe o corpo pela garganta ferrugenta, trajecto de cambulhada de esgoto rumo ao mar intratável da velhice” (*ME*, pp. 71-72), um futuro tão incerto como predestinado em sua infância, pela sua mãe, e gravado em sua memória. Por sua vez, o narrador de *O Cachoro e o Lobo*, ao rememorar um instante do passado, de quando bem jovem, se refere a ele mesmo: “a essa altura já sem futuro” (*CL*, p. 173). O futuro com perspectivas de fracassos e agora presente no discurso de dois narradores em plena crise existencial, ambos com idades em torno dos quarenta anos, entregue às suas reflexões sobre a vida: o que ficou do passado, o que é o presente, e o que poderá ser o futuro diante das incertezas das duas marcas temporais que o antecede.

Os dois narradores-protagonistas parecem prostrados diante de algumas ruínas daquilo que um dia foi castelo: real ou imaginário, havendo em ambos um carácter de subterfúgio. Ali, eles evocam a memória numa remontagem do passado cheio de pedaços deslocados pelo tempo, e, embora esta remontagem proporcione um estado de gozo, é muito mais um lugar de desconforto. Coisas e acontecimentos referenciados se dão entre o que pode ser chamado de ruínas e de palácios da memória, cheios de significados. Os “vastos palácios da memória”, metáfora utilizada por Santo Agostinho, em *Confissões* (AGOSTINHO, 2000, p. 453), a qual “dá à anterioridade o aspecto de uma espacialidade específica, a de um lugar íntimo” (RICOEUR, 2007, p. 109). Vastos palácios “onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram” (AGOSTINHO, 2000, p. 453), lugar onde lembranças são convocadas<sup>17</sup>. Dentre as suas diversas maneiras de surgirem, algumas surpreendem, e outras são súbitas: “(Agora uma lembrança me surpreende tanto quanto a minha própria sombra [...])” (*CL*, p. 113) e “Lembrou-se de súbito do suspiro da mãe” (*ME*, p. 77). São lembranças que podem ser bruscamente atraídas por algum sinal imprevisível, como o cheiro ou uma imagem qualquer e que o inconsciente capta instantaneamente. Todos esses elementos e situações, entre outros, se fazem presentes nos dois romances,

---

<sup>17</sup> A respeito dos “vastos palácios da memória”, Santo Agostinho afirma, ainda: “Quando aí estou, peço que me seja apresentado aquilo que quero: umas coisas surgem imediatamente; outras são procuradas durante mais tempo e são arrancadas dos mais secretos escaninhos; outras, ainda, precipitam-se em tropel e, quando uma é pedida e procurada, elas saltam para o meio como que dizendo: Será que somos nós?” E eu afasto-as da face da minha lembrança, com a mão do coração, até que fique claro aquilo que eu quero e, dos seus escaninhos, compareça na minha lembrança.” (AGOSTINHO, 2000, p. 454-455).

entrecruzando-se em suas construções rememorativas. Todas as coisas colhidas e acolhidas, armazenadas, ainda que, algumas, em lugares ocultos.

Ao pensar-se em gavetas, pode-se, commumente, pensar em chave, elemento que simboliza não apenas o mundo externo e físico, mas que representa um universo humano de significados. Elas aparecem nos dois romances, marcando dois instantes de retorno à casa, enquanto espaço físico, mas não deixando de expressar e significar um mundo interno dos narradores. Em *Memória de Elefante* a chave surge enquanto elemento perdido, sentimento de rompimento e sensação de derrota. Ao expressar a dor e o vazio que sente pela separação da mulher, o psiquiatra é indagado a respeito do motivo de não retornar para casa, e, enfático, responde: “- Porque não sei, porque não posso, porque não quero, porque perdi a chave [...]” (ME, p. 29). Supostamente, todas as negações se resumem a uma só: o não querer ter, novamente, acesso a casa. Entretanto, esse não querer contrasta com a falta que ele sente de ali estar, e com o desejo de adentrar pela porta como o fazia no passado. Ter perdido a chave é a confirmação de que a porta que apresenta possibilidade de retorno e solução é uma porta que, por falta de respostas às próprias inquietações e angústias, deverá permanecer fechada para ele. Esta chave, supostamente perdida, é retomada numa nova declaração do narrador, enquanto representação de sentimento na acção rememorativa da ex-mulher: “A sensação de haver perdido a chave embora a conservasse no porta-luvas do automóvel entre papéis manchados de óleo e tubos de comprimidos para dormir fê-lo experimentar a angústia sem amarras da solidão absoluta” (ME, p. 31). A chave não foi perdida e nem ele se desfez dela. Ele mantinha-a em seus percursos e ela se mantinha acessível. Porta era sinónimo de uma libertação, mas uma libertação improvável, uma vez que ele não conseguia desvincular-se de seus autoaprisionamentos. Portas que se confirmam outrora fechadas são portas que marcam uma recordação de intimidade e de afectuosidade: “Portas fechadas, portas fechadas: o psiquiatra e a mulher deixavam sempre aberta a do quarto das filhas [...]” (ME, p. 51).

Em *O Cachorro e o Lobo*, o elemento-chave que seria utilizado pelo protagonista em seu retorno para a casa do pai, na única madrugada que passara na pequena Junco, não foi perdido, mas, igualmente, não foi utilizado, devido à receptividade e segurança a ele demonstradas: “Nem foi preciso usar a chave que ele me deu, a prova de que já não me considerava mais uma criança. A porta estava encostada.

Destrancada. [...]”(CL, p. 191). Nesta sequência, surge também o elemento “porta”, configurado ao lado da representação de um tempo igualmente passado: “E o meu pai está sentado na cadeira de sempre, ao lado da porta, como se tivesse passado toda a sua vida ali, à minha espera.” (CL, p. 191). A imagem fotográfica e a memória novamente formam uma unidade na ressignificação temporal.

Se “perdida” ou “desnecessária”, a chave, com o seu poder de abrir e fechar, guardar e revelar, estabelece uma representação real ou simbólica na memória dos protagonistas, marcando lembranças de espaços significantes que abrem e que fecham espaços marcadores de um tempo que pode ser distante ou recente em seus percursos e sentidos pessoais. Um tempo que pode ser considerado perdido, se ele já não o é. E, ainda que não perdido, enquanto tempo passado e possível de ser revisitado na memória, é um tempo que ganha intensidade e promove sensação de resgate, ou reaproximação, tudo numa relação paradoxal com o “novamente sentido”, motivado pela força das imagens e das palavras armazenadas pela memória. Os instantes guardados na memória dos dois protagonistas interagem num processo que, entre outros aspectos, podemos chamar de sublime, e, também, de controverso, e culmina com metamorfose e fantasmas, processo de onde emergem as vozes ficcionais de Antônio Torres e Lobo Antunes. São instantes recortados, entrecortados, deixando lacunas no tempo presente e no tempo rememorativo, caracterizados pelos sujeitos narrativos - sujeitos da contemporaneidade -, e que promovem diálogos entre si, em aspectos diversos ou adversos.

### **I.3. “A sensação de existir só no passado” ou “A tal crise dos 40”**

Na memória, presentifica-se o instante impalpável da temporalidade, o presente que se torna imediatamente passado pela travessia do tempo impossível de capturá-lo. Ricoeur, ao analisar as aporias do ser e do não ser do tempo, numa reflexão reconhecidamente agostiniana, considera tratar-se de uma reflexão inquisitiva, entretanto, cética, e afirma: “o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e que o presente não permanece” (RICOEUR, 2010, I, p. 22). A falta de extensão relativa ao tempo revela a angústia humana diante dos paraísos perdidos,

que talvez só se tornem paraísos porque perdidos. Em suas angústias, crises ou inquietações, os narradores de *Memória de Elefante* e de *O Cachorro e o Lobo* bem comprovam esta condição, e vêem no passado esse tempo recuperável apenas em suas recordações: “Daí a sua sensação de existir apenas no passado” (ME, p. 76), como sente o narrador-protagonista de Lobo Antunes, e mais adiante declara: “Espectador extasiado do próprio sofrimento, projectava reformular o passado quando não era capaz de lutar pelo presente” (ME, p. 90), fugindo “de iniciar a angustiosa aprendizagem de estar vivo” (ME, p. 90). O passado reafirma-se enquanto lugar de refúgio, o refrigério e a fuga para o angustiante e complexo processo estabelecido na relação viver *versus* aprendizagem. Afinal: “que é, pois, o tempo?” (AGOSTINHO, 2000, p. 567). Se para Ricoeur a não existência de um futuro parte de um ceticismo, para Agostinho parte de uma experiência espiritual e ainda não nominada.

Por sua vez, e num tom nostálgico, o narrador-protagonista de Antônio Torres, entre outras situações, lamenta não mais ser reconhecido como a criança que fora um dia, e reconhece-se agora o homem revisitando a cidade de antes, sem a leveza do passado: “Eis-me aqui na mesma calçada da igreja, na mesma praça, revendo as mesmas vendas e as mesmas casas, sem ninguém que olhe para mim, que me dê um sorriso, um abraço e um aperto de mão” (CL, p. 79), uma carência e que o leva a indagar: “Como todo mundo pode ter esquecido de que aqui joguei bola [...], vivi minhas utopias, sonhei muito e o verde era a cor dos meus sonhos?” (CL, p. 79). Os paraísos fragmentam-se e rompem-se, despreendendo-se desta ruptura um saudosismo e uma nostalgia, em suas subtis diferenças.

Hebert Marcuse assinala: “A terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o *temps perdu*” (MARCUSE, 1999, p. 90). Segundo considera, o que garante que os paraísos perdidos são os únicos verdadeiros é o facto de que apenas a recordação pode fornecer a alegria sem a ansiedade sobre a sua extinção, propiciando assim uma duração que seria impossível se não por esse percurso (MARCUSE, 1999, p. 90). Esse resgatar o *temps perdu*, “o passado que não é mais”, torna-se um lugar de conforto nas duas narrativas, mas não apenas um lugar de conforto, se a ausência da felicidade vivida, seja ela em que termos ou campo for, traz também um sentimento de angústia, estabelecendo assim sentimentos paradoxais para o sujeito que se define ainda mais fragmentado. O que



resgatar se o passado não é mais? Resgatar implica um sentido de busca que se depara com um acesso possível ao tempo que não se perdeu, uma vez que o passado subjaz no presente da memória. É na memória, portanto, que tal passado se pode tornar presente. A vida nas paisagens que permanecem abstractas, impalpáveis, mas sentidas e captadas pelas lembranças que conduzem a um sentimento pulsa com a matéria do que é revivido em recordações.

Neste percurso sobre um tempo chamado perdido, o protagonista de *Memória de Elefante* é directo, ao referenciar-se a Proust e ao seu “Em busca do tempo perdido”. Numa segunda referência ao seu texto, e ao próprio escritor, o narrador de Lobo Antunes declara a sua facilidade em se supor dentro do quarto de Proust, “escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da Recherche du temps Perdu” (ME, p. 145), enquanto a sua realidade era a de um estado de solidão corrosiva: “a solidão roía-me por dentro como ácido doloroso” (ME, p. 142), o que motivava o seu vislumbamento do passado, antagonizando com o seu futuro sem perspectiva e que “surgia-lhe sob a forma de um ralo escuro e sôfrego” (ME, p. 72). Insatisfeito com a idealização de estar bem próximo, ou ter acesso, aos manuscritos de Proust, em sua busca de um tempo perdido, a personagem antuniana deseja estar no quarto deste autor com quem ele se identifica a partir de sua obra. Estar escondido detrás daqueles manuscritos é estar também mais intimamente ligado aos seus próprios manuscritos, desejosos de perfeição, uma vez que aquele protagonista é também um aspirante a ter a sua escrita concretizada, de maneira a firmá-lo enquanto escritor.

O narrador de António Torres faz surgir a voz proustiana de maneira a ser revelada pelas suas intertextualidades, quando em uma das suas recordações de Inesita, a sua sedução da adolescência, e, assim como não era seu plano retornar à terra natal, não o era também encontrá-la: “Chegar aqui, redescobrí-la e ir ao seu encontro não significava estar em busca do tempo perdido, do tempo desperdiçado, do tempo gasto, dissipado, de reviver o irreversível, essas coisas ‘que os anos não trazem mais’” (CL, p. 174). A referência ao tempo perdido proustiano surge aqui subtilmente, o que favorece os esconderijos que podem estar no jogo intertextual.

Os dois romances apresentam um amplo conjunto de referências, ou citações, diretas ou indiretas a outros textos, assim como abarcam outros campos do saber, o que

comprova o vasto mundo intelectual dos dois narradores-protagonistas. Em seu jogo intertextual, o leitor<sup>18</sup> mais informado, ou mais atento, percorre mais livremente pelos seus labirintos e, além da leitura em si, depara-se-lhe possível fazer uma viagem de entrelaçamento entre outras narrativas e outros conhecimentos das artes em geral. Algumas partes desse jogo estão presentes no imaginário colectivo, enquanto outros se recuam até aos recantos do texto, exigindo não apenas um olhar mais atento, mas também um conhecimento equivalente ao dos narradores-protagonistas das duas narrativas.

Ao destacar a relação comunicativa entre o sujeito da escrita e o da leitura presente em *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garret, Annabela Rita destaca a presença de dois leitores: o ingénuo e o activo. O primeiro é aquele que se exaspera diante da dificuldade encontrada no percurso da leitura; o segundo, em sua busca e tentativa em solucionar o problema, permanece atento aos sinais que possam levá-lo a uma solução. Este leitor:

Eventualmente, fascinado (um prazer intelectual) pelo modo como percebe o outro a “driblá-lo”, a conduzi-lo sem lhe dar hipótese de fuga: a multiplicidade, a rapidez e a sequência dos estímulos impedem-no de dominar o curso do seu raciocínio, obrigam-no a seguir um determinado rumo, guiam-no. Mesmo consciente disso, não consegue esquivar-se, até porque a curiosidade é cuidadosa e metodicamente alimentada pelo outro, que não lhe dá tréguas nesse jogo do gato e do rato” (RITA, 2003, p. 31).

A ideia de “dribles” parece bem pertinente em *O Cachorro e o Lobo* e em *Memória de Elefante*, onde os recursos intertextuais não são simples ilustrações narrativas, mas guardam significados que são verdadeiras peças para um maior entendimento de sua contextualização. Um olhar ingénuo, ao correr o risco de ver

---

<sup>18</sup> Ao discutir a respeito de ironia intertextual, Eco diz que ao por em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, a ironia intertextual não exclui os menos cautos, mas selecciona e privilegia os leitores intertextualmente avisados. O leitor informado é aquele que tem a habilidade de apanhar a referência e saborear a sua ironia: “não só o aceno culto que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de rebaixamento, ou de mutação de significado (quando a citação se insere num contexto absolutamente diferente do da fonte), a geral chamada ao diálogo interrompido que se resenrola entre textos. (ECO, 2003, p. 225). Eco indica duas maneiras de ler o texto: de modo ingénuo ou pleno. A leitura ingénua atravessa o texto sem captar as suas remissões intertextuais; e a leitura feita na plena consciência destas remissões, ou pelo menos estar convicto de que há algo além do texto em si e que ele deve encontrar. Apesar do leitor bem informado estar atento até mesmo aos recônditos da intertextualidade, o leitor inculto tem acesso ao texto, embora com limitações, o que não o impede de encontrar ali prazer. De acordo com Eco: “Os leitores incultos poderão limitar-se a apreciar o texto pelo ritmo, pelo som, por aquela pitada fantasmagórica que surge a nível do conteúdo, sabendo confusamente que haveria algo mais a captar, e desfrutando do texto como quem espreita a uma porta semicerrada, entrevedo apenas alusões de uma prometedora revelação.” (ECO, 2003, p. 224).

alusões, referências, paródias, ou outros elementos desses contextos, não conseguirá absorver, ou mergulhar, com maior profundidade, a alma dos narradores-protagonistas.

Por meio da intertextualidade, textos de épocas passadas são trazidos ao presente, retextualizados, ditos outra vez, porporcionando ao leitor um conhecimento ou uma revisitação do passado, o que em muito caracteriza o pós-modernismo. Julia Kristeva diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro” (KRISTEVA, 1974, p. 64), e esta ideia de mosaico pode ser vista nos dois romances, que assim se apresentam em suas revisitações ao passado. A este respeito, Eco usa o conceito de dialogismo, com fundamentado nos conceitos de Kristeva e Bakhtin, e afirmando: “especialmente na sua natureza mais evidente de citacionismo, não é virtude nem vício pós-moderno”, ou não teria sido possível a Bakhtin falar a seu respeito com tanta antecedência. (ECO, 2003, p. 218).

Como afirma António Moniz, Bakhtin, ao defender a interação entre a língua e o contexto da enunciação, faz dele o objecto da *translinguística*, ao centralizar a sua atenção na polivalência do enunciado humano. Ao caracterizar as ciências humanas, quanto ao seu objeto, a partir da noção de texto, concorda que a cultura se apresenta como um tecido da memória colectiva e que o enunciado tem a sua contextualização dentro da interacção social. O conceito de intertexto ou do diálogo entre textos é fundamentado por essa interacção social da cultura e do texto artístico. Em termos dialógicos, além da cultura que é perspectivada, a própria noção de vida é filosoficamente entrelaçada na rede pluridimensional da alteridade antropológica. (MONIZ, 2001, p. 117).

Numa viagem entrecruzada com a intertextualidade, os narradores de *O Cachorro e o Lobo* e *Memória de Elefante* requerem atenção para que as suas tessituras memorialistas sejam compreendidas em suas fragmentações e intertextos. Mas, há neles outra possibilidade de leitura, que não pode ser denominada de superficial, quando o discurso da alma se sobrepõe, muitas vezes, ao discurso do conhecimento intelectual. Contudo, talvez, ou possivelmente, é o leitor informado que mais consegue aproximar-se dos narradores e acompanhá-lo em seus percursos pelo tempo, de maneira a entender não simplesmente as relevâncias de suas intertextualidades, mas também a essência de

suas memórias entrecortadas, o tempo presente esvaziando de sentidos e o futuro, previsivelmente, improvável, perdido, vazio: “e achou-se reles e maligno como um animal doente, reduzido às asfixiantes proporções de um presente sem futuro” (*ME*, p. 87) e “a essa altura já sem futuro” (*CL*, p. 173). Os dois protagonistas, cada um em suas proporções, instáveis e insatisfeitos com as suas vidas profissionais, afetivas e emocionais, apresentam-se diante das suas crises por volta dos quarenta anos de idade, enquanto condição vivenciada no presente e experienciada num passado, marcado por rupturas e incertezas contundentes:

e foi conduzindo devagar na esperança insensata de que o tempo rodasse muito depressa e três quarteirões adiante se encontrasse, quarentão e feliz, numa vivenda do Estoril, rodeados de galgos com pedigree, boas encadernações e filhos louros, porque o que sabia à frente de si era uma tristeza inquieta, agitada, de que não descortinava o termo, se o houvesse. (*ME*, p. 125).

O narrador-protagonista parece, por um instante, apegar-se a uma perspectiva de esperança, que ele mesmo denomina “insensata”, e o desejo apreensivo de que o tempo alcançasse uma velocidade comparada à dos galgos atingindo o tempo sublime. Por outro lado, ou lado a lado, há um narrador-protagonista receoso de perder o emprego, factor que se junta aos seus outros problemas, e, num diálogo imaginário com o pai, que se diz cismado com a possibilidade de preocupação e angústia do filho, dele quer comprovar aquilo que ele já desconfiava:

Que lhe diria? [...]. Que se perder o emprego vai ser uma bela duma encrenca, para um sujeito que tem mulher e filhos e já chegou aos quarenta anos? [...]. Sim, senhor, estou vivendo a tal crise dos quarenta. [...]. Quem disse que a vida começa aos quarenta? [...]. Não lhe direi nada disso, claro. [...]. (*CL*, pp. 149-150).

#### **I.4. “Juízo Final”: “não sobrar nenhum Noé para contar a história”**

Em meio ao turbilhão de indagações, os narradores-protagonistas de Antônio Torres e de Lobo Antunes recorrem às referências bíblicas como um dos pontos mais expressivos em suas relações intertextuais. Elas surgem em diferentes recursos e mostram o conhecimento que ambos têm do universo espiritual, de crença, de fé, de uma suposta necessidade de se apegar a algo capaz de lhes dar um conforto emocional. Ambos, em seus momentos específicos, e a eles convenientes, recorrem a alguma

instância religiosa e ali parodiam ou ironizam, numa relação com as suas inquietações e expectativas de instantes apaziguadores.

Em *Memória de Elefante* temos imagens como “Deus rive-gauche” (p. 17), “cabeleira bíblica” (p. 17), “educação católica” (p. 19), “primeira comunhão” (p. 22), “imploração bíblica” (p. 28), “Suave Milagre”, “miraculado de Fátima”, “quiromante celeste”, “truques bíblicos” (p. 31), “extrema-unção” (p. 32), “Anti-Cristo” (p. 41), “Menino Jesus” (pp. 46, 48, 52, 53), “Lázaro” (p. 53), “Deus Pai” (p. 74), “Calvário” (pp. 74, 121), “Paraíso” (pp. 74, 121), “frutuosa evangelização (p. 74), “diácono”, “Arca de Noé”, “catecismo” (p. 74), “corão” (p. 75), “percurso espiritual” (p. 75), “Juízo final” (p. 131), “Última Ceia” (pp. 127, 141).

Num mosaico de crenças, sem qualquer confiabilidade de fé, o narrador evoca símbolos e referências bíblicas numa irónica “esperança”, que ele considera “insensata”. Por meio desses recursos, ele mexe com a memória colectiva, ao envolver a crença, a descrença e a fé, numa manifestação de rebeldia, descaso, desesperança e angústia. Num único parágrafo, e que ocorre no Hospital, ele, num fluxo de angústia, fala em suave milagre, miraculado de Fátima, quiromante celeste, truques bíblicos, onde desconstrói qualquer veracidade de poderes celestiais ao considerá-los truques, adivinhações inconfiáveis. Ele, consumido pela sensação de impotência em fazer qualquer coisa que o movimentasse rumo a uma tentativa de resgatar a relação com a mulher que ele amava e que ainda o amava: “A crueldade dessa impotência subiu-lhe aos olhos num nevoeiro de ácido difícil de reprimir [...]” (ME, p. 31).

Num ápice de tentativa em explicar a dimensão de sua dor, este narrador estrutura uma paródia de modo a tornar-se uma representação simbólica de Cristo, ocupando o seu lugar no Calvário. Não só a dor, mas também o poder de determinar o alívio que é encontrado apenas através da morte. O psiquiatra está numa sessão de análise em grupo, quando é estabelecido um confronto entre ele e outra participante do grupo: “O psiquiatra tocou de raspão no braço dela enquanto o grupanalista iniciava o acto de se levantar, e lançou-lhe um soslaio de Calvário: - Minha filha, garantiu ele, hoje mesmo estarás comigo no Paraíso.” (ME, p. 121). Esta é uma referência directa ao Evangelho de São Lucas – Evangelho da graça universal de Deus -, especificamente o Capítulo 23, onde é retratada a presença de Cristo perante Pilatos e perante Herodes.

Entre os versículos 26 a 49 é narrada a Crucificação de Cristo. Do alto da cruz, Ele declara para um dos dois condenados, ao seu lado: “Em verdade te digo que hoje mesmo estarás comigo no paraíso”, conforme o versículo 43. Ao estabelecer esta relação, presume-se que o psiquiatra se sente a um passo de seu próprio fim, ou, ainda, que a sua presença é apenas uma representação física, o corpo. O outro, sujeito interior, alma e espírito, já não existe.

Por sua vez, o narrador de Antônio Torres apresenta o seu discurso sem deixar de expressar imagens que nos permitam referendar passagens bíblicas, onde podemos traçar essa relação, apontando, também, o Evangelho de São Lucas, que no Capítulo 15 discorre a respeito da volta do filho pródigo para casa, o que culmina com o retorno, ainda que breve, de Totonhim, o protagonista. Esta referência estabelece, ainda, uma relação sua com o seu irmão, visto por ele como o filho predilecto, aquele que primeiro partiu para a cidade grande. Para além desse cenário, deparamo-nos com “Semana Santa” (p. 32), “Sexta-Feira Santa” (p. 32), “Santa Mãe de Deus” (p. 33, 34), “quermesses” (p. 51), mensagens bíblicas em “púlpitos”, “sermões” e “pregadores implacáveis” (p. 52), “São João” e “São Pedro” (p. 69), a presença de “Jó” (p. 78), “Anticristo” (p. 79) enquanto imagens comparatistas e intertextuais são avançadas, surgindo uma citação do Evangelho de João, capítulo 10, a descrição da Parábola do Bom Pastor: “um só rebanho, um só pastor” (p. 134), numa referência ao versículo 16<sup>19</sup>.

Entre outras referências, a presença da imagem referencial de Noé vem simbolizar uma catástrofe, da qual ninguém escapará. Um final do mundo é anunciado: “Sol quente, abrasador, de rachar a moleira, queimar o juízo, fritar ovo no batente da porta, na soleira da janela, como um aviso de que o fim do mundo está próximo, pois assim está escrito nas sagradas profecias: “Não mais a água; da próxima vez, o fogo”” (p. 44). Ao referenciar as sagradas profecias, o narrador parece apoiar-se no Segundo Evangelho do apóstolo Pedro 3:6-7<sup>20</sup>, intitulado: “O Dia do Senhor”, e conclui a sua tese: “e do fogo não escapará nenhum Noé para contar a história” (p. 44).

---

<sup>19</sup> “Ainda tenho outras ovelhas que não são deste aprisco. A mim me convém agregá-las também. Elas também ouvirão a minha voz, e haverá um rebanho e um pastor.”

<sup>20</sup> (6) “Por essas coisas também pereceu o mundo de então, coberto pelas águas do dilúvio.”

(7) “Mas os céus e a terra que existem agora, pela mesma palavra, têm sido guardados para o fogo, sendo reservados para o dia do juízo e da perdição dos homens ímpios.”

As imagens e referências bíblicas apresentadas nas duas narrativas possibilitam estreitar o diálogo intertextual. Enquanto fazem os seus percursos, os narradores deparam-se com tais contextualizações e tecem os seus discursos num despertar de significados que garantem que nada é dito ao acaso. São imagens e referências que se interligam, mesmo quando os seus sentidos são opostos, mesmo que num sentimento real, mesmo que em ironia, mesmo que num descaso. São referências e discursos que legitimam o conhecimento que ambos os protagonistas têm das “sagradas escrituras”. Ali, está o “calvário”, mas está também a “extrema unção”; está “Jó”, com o seu sofrimento, perdas e restituições; está a arca da salvação, embora a previsão de que do fogo, nem Noé, o construtor da arca, espacará. As personagens vivem, então, num estado de emergir e submergir dos seus instantes conflituosos. E, se de um lado, há uma referência à inevitável chegada do Anticristo – a figura que, no cristianismo, representa o mal, o enganador, o caos, o espírito contraditório -, por outro lado, há referência a Lázaro, ressurrecto, assim como o próprio Cristo, o Salvador. Este, como indica a parábola do bom pastor, é que cuida de seu rebanho. Nas palavras de ordens dos dois romances, este rebanho está disperso, solto. A família é uma imagem de unidade perdida no passado, e agora é um conjunto de fragmentos à mercê de alguém capaz de reestruturá-la. Quem há-de conseguir? A perspectiva é apenas ilusória. As oposições presentes nas narrativas simbolizam um instável jogo entre caos e ordem efêmera, ordem e desordem, onde o sentido do momento seguinte sempre parece imprevisível.

### **1.5 “O gosto do silêncio”: ‘tão profundo e maravilhoso’**

*Memória de Elefante* e *O Cachorro e o Lobo* ampliam os seus diálogos numa sintonia com o silêncio. Silêncios que implicam intensos diálogos interiores ou diálogos exteriorizados, quando as imagens ganham voz, interligando-se em suas densidades na memória. A solidão de um e de outros, ora diferentes, ora semelhantes, mas silêncios que chegam sem aviso ou que são, propositadamente, buscados.

O narrador de Lobo Antunes, numa sessão de análise, diz: “Fez-se um silêncio grande preenchido pelo ruído abafado do trânsito lá em baixo, trânsito nocturno, oblíquo

deslizar de gato pela cidade iluminada: dentro de minutos estarei sozinho no néon, pensou o psiquiatra” (*ME*, p. 119-120). A certeza do encontro com o silêncio, já amaranhado em seu interior, percorre pelas imagens da narrativa e persegue-o enquanto ele prossegue, guiando o seu autocarro pela auto-estrada em seu regresso a casa. Ele, num sentimento de estar fugindo de si mesmo, não deixa de se auto-identificar: “quem foge de eu é eu também” (*ME*, p. 135), e, diante do seu apartamento, vê-se diante de um deserto, diante de um silêncio, diante da solidão: “o psiquiatra tornou a visualizar o apartamento deserto, o espelho do quarto de banho e a garrafa da cozinha ao lado do púcaro de metal, únicas bóias de salvação no silêncio da casa” (*ME*, p. 135). Um gosto pelo silêncio, possivelmente herdado da mãe: “Herdei talvez de ti o gosto do silêncio [...]. O gosto do silêncio e o fitarmo-nos como estranhos separados por distância impossível de abolir” (*ME*, p. 60). E, prestes a concluir o seu discurso, sozinho na varanda da casa, ele revela um silêncio que surge como eco, um silêncio proclamado vitorioso: “o eco do meu silêncio, o vitorioso eco do meu silêncio” (*ME*, p. 156). Tais constatações, juntamente com outras espalhadas pela narrativa, parecem garantir ao psiquiatra que o silêncio é uma herança da qual nunca se libertará.

O narrador de *O Cachorro e o Lobo* também apresenta os seus silêncios. Eles que, de tão significativos que são, se destacam quando, sozinhos, constroem períodos e parágrafos em seu discurso rememorativo. Entre outras situações, o silêncio é assim referenciado: “Meu avô está dormindo” (*CL*, p. 33), diz o narrador em suas recordações, numa sugestão de silêncio, utilizando o verbo no presente, de maneira a aproximar o tempo guardado em sua memória. O silêncio é também apontado como lugar de reflexões: “É como um prêmio, uma bênção, a prova definitiva de que valeu a pena ter vindo a este mundo onde não é preciso fechar os olhos para lembrar que tive uma vida antes e que não era igual à que tenho agora” (*CL*, p. 34); o silêncio que contrasta com a sua longa experiência na cidade grande: “silêncio tão profundo e maravilhoso” (*CL*, p. 43) e que, por outro lado, estabelece uma pausa no diálogo com o pai, mesmo depois de vinte anos ausente: “O que foi que você disse?” E respondi: “Nada. Eu não disse nada” Já percebendo o efeito de tão longo silêncio, meu pai começou a ouvir tudo o que se passava na minha cabeça.” (*CL*, p. 43).

Os silêncios, bem marcados nas duas narrativas, formulam imagens que atraem outras imagens, sentimentos que captam outros sentimentos, revelações manifestadas



entre avanços e recuos temporais, ou seja, não é o silêncio pelo silêncio, mas são silêncios povoados de significações. Estas acções assinalam um movimento de tentativa de retorno a um tempo arquetípico, marcado por um silêncio demasiado. Um silêncio que fala na intimidade de cada um, palavras reveladas, retornadas, vivas. Se, por um lado, se presume esse silêncio, por outro lado, a verbalização é marcada, ora com receios, ora com as lembranças escancaradas, subterfugiadas, expostas como uma tela, onde se observa a sua intenção exacta, proposital. Os percursos feitos na cidade, ou na auto-estrada, pelos narradores-protagonistas são marcados por silêncios demasiados, são marcados pelo que novamente é deixado para trás.

Trata-se de duas narrativas carregadas de saudosismos e lamentos, embora não exacerbado. São permeadas por fantasmas e metamorfoses que constróem a história, ora em breves instantes de serenidade, ora, e em grande parte das horas, em fluxos de consciências marcados por fragmentos e pausas que parecem causados pelo receio de vivenciar um tempo como fora no próprio instante passado. Esse fluxo que se desencadeia em imagens “incessantes”, uma após a outra, pensamentos interligados, “desconexos”, contínuos. Possíveis ilusões e realidades num processo “ininterrupto”. Entretanto, nem tudo é densidade na mesma proporção nas duas narrativas, o que constitui, também, um dos contrapontos que relaciona uma obra à outra. Há uma atmosfera de humor, com as peculiaridades de cada uma, ironias que atravessam as narrativas acompanhadas de um olhar atento ao passado. A ironia de um e a ironia do outro. A ironia, o humor, o saudosismo, a nostalgia, o lamento, a crise existencial e, de maneira tão exposta e declarada, a ausência. Tais elementos, em algum momento, estão presentes na direcção dos discursos daqueles que conduzem o leitor a acompanhá-lo na complexidade de seu tecer memorialístico. Nesse percurso, as cidades do passado e as cidades do presente são confrontadas e interligadas. A terra natal é, ao mesmo tempo, terra estrangeira. Ela ganha significações de cidade estrangeira, lugar desconhecido, redescoberto e nem sempre (re)conhecido da mesma maneira que fora no passado.

Narrar o que se reporta à cidade estrangeira é um modo de simbolizar a falta do que foi perdido; daí o discurso que nasce da carência. Entretanto, entrecruza-se, na voz narrativa, presente nas linhas melódicas da plenitude de um tempo do passado, a voz intacta do menino que mostra a sua voz nas duas narrativas. A voz da infância, ainda atravessada na garganta:

[...] conversar com a surdez da mãe afigurava-se-lhe mais inútil do que tocar uma porta cerrada para um quarto vazio, [...]. Para entrar em comunicação com esse ovo de silêncio o filho iniciava uma espécie de batuque [...], batia palmas, grunhia, acabava por afundar-se extenuado num sofá [...], e era então que movida por um tropismo vegetal de girassol a mãe erguia o queixo inocente do tricot e perguntava:

- Hã?, de agulhas suspensas sobre o novelo à laia de um chinês parando os pauzinhos diante do almoço interrompido. (ME, p. 15).

- Vai com Deus, Totonhim. Deus te abençõe, mô fio. / Mô fio! / Agora, sim. Agora ele puxava a voz lá de dentro, do fundo do tempo, das profundezas da minha memória.” (CL, 218).

São exemplos que se conflitavam. Portanto, vozes povoadas pelo silêncio e pela carência. Se o princípio da realidade é a instância da consciência das perdas, a linguagem surge como forma de simbolizar o mundo perdido, lugar imaginário onde tudo é possível. O acesso que o homem tem à realidade é apenas por meio da linguagem. Assim, ela passa a ser a sua realidade. Elas, as palavras, têm o poder de inventar e dar forma ao mundo do homem; as palavras tornam-se, portanto, a única justificativa que temos para o nosso mundo (FOKKEMA, 1998, p. 65). Para os protagonistas de *O Cachorro e o Lobo* e *Memória de Elefante* o presente aparece como espaço de carência que eles, de certo modo, procuram negar, ao construírem artifícios em seus discursos para resgatarem o mundo elidido. As narrativas melódicas, circulares e fragmentadas são modos de reconstruir espaços imaginários que simbolizam pilares de sustentação, as quais a realidade não suportaria.

Motivos como a morte do outro, discurso desejante, discurso da plenitude, tentativa de reconciliação com o mundo perdido, e que pode se verificar-se através de enfrentamento de fantasmas – todos construídos num movimento de mascaramento e desvelamento –, são aspectos presentes nos romances de Antônio Torres e Lobo Antunes. Ao cruzar-se o discurso crítico dos dois romances e o da memória, percebemos um desencadeamento que entrelaça os dois discursos na representação do passado. Desencadeamentos que se sucedem, ao abrir gavetas por gavetas dos factos narrados, reais ou imaginários, e que abarcam o tempo, desde a sua instância mais remota. Tempo que funciona como arquivo, onde se busca posicionamento que alicerça a análise e a compreensão de todas as fotografias que constroem as duas narrativas.

O passado, o presente e o futuro são entrelaçados numa complexa rede do pensamento e das sensações dos narradores, rede tecida pela memória, apresentando remendos em seu discurso desprovido de qualquer linearidade. Possivelmente, muitas coisas deixam de ser ditas, consciente ou inconscientemente, seja por que motivo for. Esta omissão, ou esquecimento, impossibilita confirmar uma totalidade dos atos rememorativos ou o esgotamento das narrativas. Paul Ricoeur, ao discorrer a respeito dos usos e abusos no esquecimento de recordações, diz: “Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva.” (RICOEUR, 2007, p. 455). Nem tudo consegue retornar completamente à lembrança, nem tudo parece disponível a habitar por completo as páginas da narrativa. Assim, algo deve ter ficado perdido em *O Cachorro e o Lobo* e em *Memória de Elefante*. Mas, que algo é esse, se há consciência de que algo fica perdido e não consegue habitar o lugar das lembranças? As narrativas, todas elas, parecem deixar rastros que possibilitam uma continuidade de seu discurso. Podem ser rastros que surpreendam até mesmo o seu narrador, ou o seu autor, na percepção de que o seu discurso foi um discurso inacabado. Algo fica por dizer. E o dito pode vir a ser entendido como desnecessário ou precipitado. É o que pode acontecer com aquele narrador que se autoriza dizer quase ininterruptamente, possibilitando que o inconsciente manifeste os seus gestos falhos, favorecidos pelo fluxo de consciência que o leva a transgredir a voz do próprio discurso em suas lembranças de um tempo e que se misturam a lembranças de outro tempo. E, no acto de rememoração, instantes outros seriam também recordações que se apagam nos recônditos do esquecimento.

O que seria o esquecimento nos romances de Antônio Torres e Lobo Antunes? Ao pensar em esquecimento, é possível evocar o rio Letes, o desejo e o acto de esquecer o passado que, de certa maneira, o presente “rejeita”. Este rio tinha o poder de apagar da memória o que era percalço. Também no rio do Purgatório, de Dante, em cujas águas se banham as almas que carecem de purificação para terem acesso ao Paraíso. Não é o paraíso o que os dois narradores-protagonistas almejam? Há desejos de esquecimento nos narradores de Antônio Torres e Lobo Antunes? Por certo, sim. Esquecer é um apagamento restaurador daquilo que foi fragmentado. O tempo perdido seria assim reencontrado em seu estado pleno de unidade.

Entendendo que os referidos romances de Antônio Torres e Lobo Antunes se apresentam com um carácter de fragmentações e que os seus narradores-protagonistas revelam em suas identidades um perfil multifacetado e fragmentado, não permitindo, portanto, uma unicidade de sentidos, retomamos o início dos dois romances. Ambos iniciam os seus discursos num prenúncio de que a questão da loucura ocupará algum espaço nas narrativas. Embora “multifacetado” e “fragmentação” não sejam normativamente sinónimos de loucura, são dois termos que proporcionam um amplo campo de significações, inclusive, quanto a de loucura. Assim, nos dois romances, os narradores, ao iniciarem os seus discursos, ambos numa referência à figura paterna, indicam a existência de alguma relação que esta figura tem com a loucura. Em *Memória de Elefante*, a figura paterna<sup>21</sup> surge no indicativo de que o filho trabalhava no mesmo Hospital em que o pai trabalhava, quando ele, o filho, era ainda criança, hospital que logo nos é dado saber que é psiquiátrico. Em *O Cachorro e o Lobo*, a loucura, juntamente com a filosofia, é identificada no pai<sup>22</sup>, uma loucura considerada, pelo narrador, normal a qualquer um, “disso todo mundo tem um pouco” - afirma.

A loucura, bem como os sentidos aos quais ela pode ser associada, é um dos primeiros elementos de identificação entre as narrativas, enquanto o pai é a primeira figura da família e a primeira pessoa a ser rememorada. Embora muito mais circular em *Memória de Elefante*, onde o protagonista, médico psiquiatra, experiencia, enquanto profissional, a loucura clínica, ela não está ausente em *O Cachorro e o Lobo*, onde a sua presença está mais relacionada aos ditados populares.

Se a loucura é observada e referenciada, e de maneira clínica, dentro de um hospital, proporcionando diversos discursos a este respeito no decorrer da narrativa, inclusive rendendo uma séria crítica à instituição, em geral, quanto ao seu modo de tratamento, no segundo caso, a questão da loucura não se restringe a uma humorada, ou irónica referência ao pai. Ela aparece no decorrer da narrativa, mas fora do hospital.

---

<sup>21</sup> “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai: antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos de calmantes [...]” (ME, p.13).

<sup>22</sup> “Eis-me de regresso a essa terra de filósofos e loucos, a começar pelo meu pai, que disso tudo tem um pouco” (CL, p. 7).

A loucura, embora se refira a um tipo de caso clínico, é observada nas ruas, em figuras populares da cidade, especificamente, na figura de “Um doido chamado Alcino. Um que ficou doido, diziam todos, por causa do popular vício solitário” (*CL*, p. 53), desprezado e temido, o único que “teve coragem de enfrentar, sozinho, o enviado do relâmpago, o filho do raio, o mensageiro do trovão, com seus dois olhos de vaga-lume gigante e o ronco de um deus em fúria. Ou Anticristo” (*CL*, p. 54). A ele, embora em condições diferentes, mas, mais por efeito de destaque nos textos, e por ter entrado no Hospital na véspera daquele dia, o que sinaliza que estava, antes, do lado de fora, relacionamos o “espectro de Charlotte Brontë”. Referência que o psiquiatra faz em relação a uma mulher diagnosticada com “esquizofrenia paranóide” (*ME*, p. 18). Esta mulher recebe o mesmo nome da romancista inglesa, de infância reprimida e triste, que contextualizava em suas narrativas os conflitos da mulher em relação aos seus desejos e à sua condição social. A singularidade de cada uma das duas situações evidencia diálogos entre os dois romances, num entrelaçamento que configura um alargamento da leitura memorialística e comparatista.

As imagens multifacetadas, permeadas em ambas as narrativas, são rodeadas por uma diversidade de imagens de cães, fantasmas e metamorfoses a povoarem o romance. Metamorfoses que ganham outros sentidos e representam a própria construção e a identidade dos sujeitos dos discursos, sujeitos perdidos num vasto mundo de informações de si mesmos. Assim, podemos considerar que onde há um encontro consigo mesmo, há também um sentido de fuga, de dúvida, de desconfiança de que tudo seja tão breve diante da expectativa do amanhã. A brevidade das horas é algumas vezes marcada nos relógios espalhados nas duas narrativas e outros relógios, com os ponteiros parados, conservando as mesmas horas de um tempo que já não existe. Tempo possível apenas nas recordações, tempo imprevisível, tempo na memória.

A imprevisibilidade é uma característica dos dois discursos, ainda que vislumbrem expectativas para o futuro. São expectativas inconfiáveis e efêmeras. É o acender de uma luz que se apaga imediatamente, obrigando a prosseguir na escuridão da alma, na expectativa do retorno de alguma luz. Agamben diz: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros.” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Ser contemporâneo é ter coragem, pois, além de ter que manter o olhar no escuro da época,

é necessário perceber uma luz nesse escuro, a qual, embora direccionada a nós, distancia-se de nós, e infinitamente. (AGAMBEN, 2009, p. 65). Apesar das imprevisibilidades dos narradores, e protagonistas, de *O Cachorro e o Lobo* e *Memória de Elefante*, e apesar de suas crises existenciais, envolvendo sentimento de solidão e de angústia, considerados como características do homem contemporâneo, eles finalizam os seus discursos insinuando um bem-estar. Ao que parece, um bem-estar bem passageiro. Provisório.

## CAPÍTULO II

### A NARRATIVA DE ANTÔNIO TORRES

*Vai com Deus, Totonhim. Deus te abenções, mô fio.*

*Mô fio!*

*Agora, sim. Agora ele puxava a voz lá de dentro, do fundo do tempo, das profundezas da minha memória.*

*(CL, p. 218)*

#### II. 1. A trilogia

*Essa Terra* é uma narrativa dramática, fragmentária e memorialista, e que se passa em meados do Século XX. Narrada em primeira pessoa, sob o olhar do narrador-personagem Totonhim, revela os conflitos vividos por uma família do sertão brasileiro e retrata o drama da migração do nordeste do Brasil para a cidade de São Paulo, a metrópole dos sonhos. Ressalta-se que o narrador tem apenas vinte anos, o que não garante experiência suficiente para narrar e analisar os factos com mais profundidade. Narra os factos a partir de uma compreensão em seu próprio universo. As consequências da migração, e especificamente, a referência da migração sofrida pela família do narrador, afectam não apenas questões sociais, mas, de maneira, contundente, questões psicológicas do homem. Apesar do predomínio da primeira pessoa, o narrador, por vezes, recua e dá voz ao protagonista, Nelo, de maneira a intensificar algum relato específico, como o observado a respeito de um acontecimento em uma de suas experiências na tumultuada São Paulo: “Eles me agarraram pela orelha e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei.” (*ET*, p. 42). As passagens entre uma voz narrativa e outra são às vezes bem subtis e a terceira pessoa é a voz dominante do segundo capítulo, para, no capítulo seguinte, Totonhim retomar a narrativa.

Dividido em quatro partes, intituladas: “Essa terra me chama”, “Essa terra de enxota”, “Essa terra me enlouquece”, “Essa terra me ama”, o romance antecipa a importância do espaço em sua história, com os sentimentos que ela provoca: ser chamado, rejeitado, enlouquecido, amado. O estado de ser amado pode levantar, portanto, suspeitas, ao ser manifesto, quando o sujeito parece já desprovido de lucidez, o estado de sanidade destruído pelo mesmo elemento que agora o ama. O sujeito amado seria o sujeito fragmentado e multifacetado, o outro. O amor é representado em sua relação entre o pai e aquela terra: “- Ninguém gosta daqui. Ninguém tem amor a esta terra,” (*ET*, p. 111) afirma o pai. “Ele tinha, eu sabia. Todos sabiam. (*ET*, p. 111).

A história é a de Nelo, um dos doze filhos daquela família, irmão do narrador, que retorna para Junco, vinte anos depois de ter sumido para São Paulo. Uma partida cheia de expectativas, em busca de uma melhor condição de vida, para ele, comprometido consigo mesmo e com a família, principalmente com a mãe, que o via como um filho maravilhoso. Lá, durante um tempo, enviava algum dinheiro para a mãe, apenas para a mãe, um envio que sinalizava prosperidade, e, no começo, escrevia dando notícias, e, depois, nunca mais. Apenas o silêncio e a suposição, da família, de que ele estava rico. Afinal, para todos, ele era a personificação de um homem de sucesso. O retorno desse “filho pródigo” é um retorno de resultados infrutíferos. Traz, do seu combate, o vazio, a frustração, a angústia, o desencontro com a sua cidade, a crise existencial, enfim, a pobreza de antes, acrescida ao sentimento de derrota. Nelo, aquele que “um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico” (*ET*, p. 14), retorna sem conseguir cumprir a sua expectativa, nem para si mesmo, nem para a família. Depois de ter deixado a sua terra, a sua família, a sua identidade, o seu retorno à casa paterna é angustiante e destrutivo: enforca-se. E é encontrado por Totonhim.

Na sequência de sua narrativa, o narrador dá a conhecer a mudança da mãe com os filhos, para uma cidade próxima, Feira de Santana, em busca de proximidade com a escola dos filhos, decisão não compartilhada com o pai, que se recusa a acompanhá-los, acreditando ser desnecessário o estudo. Rupturas e perdas acentuam-se na família. O pai, na tentativa de não perder a sua roça para o banco, termina perdendo-a para o irmão. Posteriormente, vende a casa da roça, a casa da cidade, gasta o restante do dinheiro em cachaça e parte para morar com a família, já fragmentada. Entre mudanças



e crises, os filhos da família promovem constantes fugas, cada um com os seus próprios motivos. *Essa Terra* é um lugar de loucura, de solidão, de fugas, quadros que são representados, respectivamente, pela mãe e pelo pai, e, de certa maneira, por todos. A loucura é uma questão centralizada no romance. Além de ser representada na figura da mãe, e o seu internamento, inclusive, é representada também na figura de Alcino, uma personagem da cidade, que enlouquece, depois de ter sido abandonado pela noiva na lua-de-mel. A loucura, contrapondo com a solidão, a decadência social e moral da Religião, o vazio, o desespero, a fuga.

“Quem sou eu?” (*ET*, p. 71). Esta pergunta, feita pelo narrador, é o ponto de partida da terceira parte do romance, intitulada “Essa terra me enlouquece”. De quem a loucura? Embora a pergunta seja feita pelo narrador, refere-se a uma imaginária conversa com a mãe. Uma pergunta que parece enigmática, uma vez que, ao mesmo tempo em que pode ter sido feita por ele mesmo, é também uma pergunta que ele imagina ser feita por ela. Na sequência, numa confirmação de distanciamento entre eles, diz: “Faça essa pergunta a ele e não a mim. Eu sei quem a senhora é. [...]. Posso reconhecê-la mesmo no escuro desta sala [...], onde podemos confrontar os contornos de nossos vultos, muito mal definidos pela parca luz que vem do corredor. (*ET*, p. 71). Ambos estão diante de Nelo, morto, únicas presenças na sala. Ele, numa reflexão a respeito da vida e da morte, a salvação e a eternidade, o distanciamento, declara: “Já não conversamos, não dizemos o que sentimos, não nos olhamos de frente” (*ET*, p. 70). É o fim de todas as coisas. Na sua perspectiva, tudo o que resta é apenas saudade.

Apesar do retorno frustrado do irmão, Totonhim ainda acredita na terra prometida para a saída da pobreza e decide fazer o mesmo percurso migratório que o irmão. Eis, portanto, o acentuar da solidão do pai, uma pessoa já amargurada, envolto num sentimento de abandono pela mulher e pelos filhos. Agora, mais um filho a repetir o caminho para a terra prometida, lugar não mais exactamente apenas de combate à pobreza, mas lugar do silêncio e do abandono.

*Essa Terra* é um romance que se apresenta num fluxo de consciência. E do fluxo da memória as referências bíblicas misturam-se, em outros aspectos simbólicos, na construção de uma reflexão a respeito da existência: cavalo, cruz, forca, muro, chapéu, sereia. A partida e o regresso de Nelo, esse deslocamento que a viagem simboliza, são

uma obscura paródia ao filho pródigo. Humor, ironia e reflexões sobre a condição humana percorrem a narrativa até ao final, quando o narrador, Totonhim, o filho mais novo, anuncia que partirá para São Paulo. Ao anunciar a sua decisão ao pai, este apoia-o aparentemente, já que fala num tom irónico: “- Você faz bem – disse. – Siga o exemplo”. Em seguida, como afirma o narrador, ainda em relação ao pai: “Abaixou as vistas, sem completar o que ia dizer.” (ET, p. 111). E o romance é finalizado, cheio de palavras, todas insinuadas e silenciosas.

Este silêncio é rompido, vinte anos depois, quando Totonhim, o narrador-protagonista, regressa num reencontro com o seu passado. Este regresso é o ponto inicial de *O Cachorro e o Lobo* e a sua revisitação se dá muito mais no plano rememorativo. Se em *Essa Terra* Totonhim é aquele que, aos vinte anos, recebeu o irmão Nelo em seu retorno à pequena Junco, agora é ele quem retorna de suas próprias experiências na grande metrópole. O tempo de permanência é breve, um dia apenas, e a maior intenção é uma visita ao pai, que acabara de fazer oitenta anos, e ele não fora convidado para a comemoração. Totonhim tem agora a identidade daquele que um dia partiu e a identidade daquele que retornou. A cidade já é outra, as pessoas são outras, tudo é diferente, apesar de aspectos que ainda se assemelham àqueles guardados em sua memória. *O Cachorro e o Lobo* é um entrelaçamento de recordações com os acontecimentos de *Essa Terra*, em seus encontros e desencontros. Se o primeiro é trágico e pessimista, o segundo tem um optimismo, mas sem abandonar conflitos do passado e do presente.

Totonhim retorna com presentes em sua bagagem e os distribui, o que simboliza uma prosperidade, diferente do irmão que retornara com a mala vazia, comprovando o estado vazio em si mesmo. Entretanto, a prosperidade não se confirma, e o que há, na verdade, é uma insatisfação no emprego, um sentimento de solidão, um distanciamento familiar, uma reflexão a respeito da condição humana, um vazio, mas que parecem encontrar contornos. Contudo, apesar de qualquer situação de insatisfação de Totonhim, ele faz uma travessia diferente da do irmão. Em vinte e quatro horas, o passado é posicionado de maneira que o tempo psicológico se aperte num fluxo de consciência capaz de restabelecer um elo com o presente. Mais que o presente, o que está em cena é o jogo rememorativo de um homem com pouco mais de quarenta anos, numa revisitação fragmentária ao passado.

*O Cachorro e o Lobo* percorre o presente em direção ao passado, revendo o que foi vivido e que possa, de certa maneira, estabelecer um melhor entendimento com o presente. Fotografias do passado são vasculhadas por Totonhim, tendo como seu maior aliado o pai, ponto de referência na remontagem do tempo. Suas imagens e palavras entre a filosofia popular e a loucura reconhecida como normal, comum a todo homem; a loucura da mãe, internada; a migração e retorno do irmão, marcado pela fatalidade; a desconstrução familiar, as casas do passado, a infância. Uma (re)construção que recorre a uma diversidade de comparações, referências e releituras, possibilitada pela intertextualidade. O jovem que partira retornara, trazendo em sua bagagem um amplo conhecimento de mundo, uma intimidade com o universo cultural, e a literatura e a música em muito contribuem com o seu lembrar e ilustrar o passado. Usa repetidamente desse conhecimento para estabelecer relações com o seu passado.

Novamente, o conhecimento bíblico é instaurado, podendo apresentar-se de maneira irônica, paródica. De uma maneira ou de outra, um lugar de crítica. Uma dessas manifestações é centralizada na imagem da “montanha”. O narrador-protagonista vai com o pai ao alto do “Cruzeiro da Piedade, onde muitos joelhos já foram esfolados em penitência, enquanto vozes desesperadas imploravam aos céus: “Chuva, chuva”” (CL, 164). Ali, eles se deparam com um menino, sozinho, sentado num dos degraus de cimento, e descobre que os seus pais haviam recentemente ido para São Paulo, na promessa de mandarem buscar a ele e a irmã: “Ah, São Paulo: o ir-e-vir ainda não terminou” (CL, p. 165). Totonhim, então, acompanha o olhar daquele menino, e tenta adivinhar o alcance daquele olhar, a “além do mato a pratear-se sob a lua” (CL, p. 166): “São Paulo?” (CL, p. 166), indaga.

Aquele monte, lugar de clamor e de expectativas, associado ao menino solitário, remete-o a dois outros montes. O primeiro, em Canudos<sup>23</sup>, sertão da Bahia: “E passo a

---

<sup>23</sup> Referência à denominada Guerra de Canudos, ocorrida entre Novembro de 1896 a Outubro de 1897, no sertão da Bahia, num momento marcado pela seca, fome, falta de apoio político, desemprego, fanatismo religioso, dentre outros aspectos. De um lado, o Governo da Bahia, que, devido à força adquirida pelo movimento, pediu apoio ao Governo Federal; de outro, os habitantes do arraial de Canudos, liderados por Antônio Conselheiro, que afirmava ser um enviado de Deus para liderar o movimento contra as diferenças sociais e os contra pecados republicanos, inclusive, o casamento civil e a cobrança de impostos. No quarto combate, Canudos não resistiu. Os seus combatentes foram vencidos pelo cerco que os impediam de sair em busca de alimento. Grande marco da História do Brasil, o movimento é retratado em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Disponível em <<http://www.historiadobrasil.net/guerracanudos/>>.

pensar que foi num monte igual a este que Antônio Conselheiro pregou para multidões de esfomeados.” (CL, p. 166). Canudos, arraial do interior da mesma região que Junco, é um lugar destruído: “Já devem até ter feito uma barragem lá em Canudos, cobrindo de água todos os vestígios dessa guerra, para que mais ninguém mais se lembre dela.” (CL, p. 166). Nesta associação, o protagonista vê, numa representação daquele espaço, no qual está, um sentimento de descrença. Já não há joelhos esfolados, há um olhar perdido, já não há Canudos: a migração, apesar de melhorias observadas na cidade, é ainda uma solução, vinte anos depois de sua partida.

O segundo monte referido surge numa sequência imediata ao de Canudos. O protagonista desloca-se agora para um monte presumivelmente mais alto, enquanto espaço físico e em referência ao Evangelho. A cidade agora é Cafarnaum<sup>24</sup>: “E os pregadores de agora não sobem as montanhas. Usam paletó e gravata e não fazem sermões incitadores de massas. Apenas recitam o evangelho diante das câmaras de suas próprias redes de TV e nos púlpitos, de olho nos dízimos salvadores.” (CL, p. 166). Numa referência ao Sermão do Monte, ou Sermão da Montanha, ou Sermão das Bem-Aventuranças, o narrador faz uma conexão com o presente, afirmando uma contemporaneidade, firmada em conflitos de interesses, de valores, de descaso: “E este menino? Quem o salvará? [...]” (CL, p. 166). Onde existe a salvação se os montes estão vazios? Naquele instante, num encadeamento de imagens, desde a imagem mais distante, esta parece ser a sua indagação.

E eis que finda o seu previsível tempo de permanência em Junco. Totonhim retorna para a capital paulista, deixando para trás uma nova cidade, modernizada, misturada com memória da velha cidade. Despede-se novamente do pai - com quem ele passa a maior parte do tempo, depois de um breve encontro com a mãe -, e deixa com ele uma lúdica promessa de reunir todos os irmãos para já começar a festa de comemoração de seus cem anos, dali a vinte anos. O filho ausente na comemoração dos oitenta anos do pai é o filho da promessa para a comemoração seguinte. A repetição do

---

<sup>24</sup> Evangelho de São Lucas 5:1: “Vendo Jesus as multidões, subiu a um monte e assentou-se. Aproximaram-se dele os seus discípulos.” O Evangelho de São Mateus, capítulos 5-7, retrata o Sermão do Monte, completo, pronunciado por Jesus, nos arredores de Cafarnaum. O capítulo 5, versículos 1-12, apresentada as regras da bem-aventurança. O Sermão da Montanha é narrado também no Evangelho de São Lucas, capítulo 6, versículos 17-26. (BÍBLIA de Referência Thompson, Tradução de João Ferreira de Almeida, Edição Contemporânea, São Paulo, 2000).

tempo de vinte anos repete-se desde o *Essa Terra*. Tudo parece uma repetição dentro de um círculo que se rompe, num percurso fragmentário, chamado existência.

Totonhim não espera vinte anos para retornar. Dez anos depois, faz uma nova viagem de São Paulo para Junco. Entretanto, a sua viagem é agora feita completamente em seu mundo interior. O deslocamento dá-se apenas no plano da memória. E ele retoma o princípio de tudo: uma viagem que tem início em Junco, de onde saiu aos vinte anos de idade, até à sua vida construída em São Paulo e a sua aposentadoria como funcionário do Banco do Brasil. A cidade é a que está na memória. O pai, a mãe, os irmãos, a mulher, os filhos, todos estão apenas na memória. Há agora uma ruptura maior, a separação da mulher e dos filhos, além de ter perdido o melhor amigo. *Pelo Fundo da Agulha* é a história de um homem solitário, um “guerreiro” ainda sem repouso depois das batalhas travadas entre si mesmo e a vida. Como ele mesmo se apresenta no início do romance: “Esta é a história de um mortal comum, sobreviventes de seus próprios embates cotidianos, aqui e ali bafejado por lufadas da sorte, mais a merecer uma menção honrosa pelo seu esforço na corrida contra o tempo do que um troféu de vencedor.” (PFA, pp. 7-8). Ele, deslocado não apenas de sua cidade, de seu país, de seu continente, mas de si mesmo: “Um homem que não sabia se ainda tinha sonhos próprios.” (PFA, p. 7). Talvez motivada por esse temor, surge mais uma série de suas diversas evocações intertextuais:

Seu credo, porém, era em iluminações mais humanas do que divinos, como as *Memórias, sonhos, reflexões*, de Carl Gustav Jung, *O livro dos sonhos*, de Jorge Luis Borges, e o *Sonhos de sonhos*, de Antonio Tabucchi, no qual esse escritor italiano inventou um sonho tragicômico do doutor Sigmund Freud, o intérprete dos sonhos dos outros. Mas não. Parecia condenado às noites maldormidas, de sono deslustrado, ainda que, uma vez ou outra, apelasse à inspiração bíblica em *O primeiro livro de Moisés chamado Gênesis*, rogando aos céus a excelsa glória de um encontro com Deus, para saber se Ele dorme como um anjo desde o sétimo dia da Criação, e se no Seu sono de justo sonha em recriar tudo o que criou, e quão belos seriam esses sonhos. (PFA, pp. 48-49).

Ao amparar-se em três textos da literatura que têm o sonho como temática – e que supõe ter-se ausentado dele –, e propagadas em seus títulos, o narrador parece recorrer, não por acaso, aos diversos contextos nos quais o sonho é apresentado. O sonho que é do outro pode ser a ele extensivo, ainda que apenas enquanto reflexão. O sonho para o qual havia até um intérprete. Estas referências são apresentadas após a sua

revelação de que sua fé é muito mais humana que divina, diante da possibilidade de o Criador, como ele mesmo diz, torná-lo um sonhador. O narrador encontra-se demasiado perdido e fragmentário e, em sua desilusão consigo mesmo e com a vida, faz apelo também aos recursos divinos. Tal apelo é feito num tom irônico, com desdém, levando para o segundo plano a fé que, predominantemente, é creditada a Deus, o Criador. O narrador faz mais uma inversão de valores, rompe padrões, satiriza e insinua a possibilidade de Deus estar dormindo, desde a criação, alheio à existência. Em sua insatisfação pessoal, provoca Deus, duvidando do que foi criado, e põe em causa a destruição e recriação de maneira que contribua para a sua própria estabilidade emocional.

Totonhim é agora um homem aposentado e enfrenta a sua primeira noite neste novo círculo de sua vida, sozinho, deitado numa cama num quarto de hotel, entre a vigília e o sono. Aposentado, depois de anos de trabalho e de convivências. A este respeito, ainda no primeiro capítulo, o narrador estabelece um diálogo com possíveis interlocutores familiares, onde indica que o seu último dia de trabalho foi marcado por festejos com os colegas de trabalho: “- O que vocês perguntaram? Por que eu cheguei tão tarde? Foi o meu último dia de batente, esqueceram? Despedidas comemorações. (PFA, p. 10). Entretanto, depois de mais um avanço em seu percurso reflexivo-rememorativo, ele descontrói o momento comemorativo e parece, agora, anunciar a verdade. A sua despedida foi uma solitária despedida sem festa: “Sem flores, cintilações etílicas, beijos, abraços, apertos de mão, tapinhas nas costas [...], nem mesmo um vago ‘a gente se vê por aí’, ‘manda um e-mail’, ou ‘telefona’, ou ‘vem jantar lá em casa’. Nada.” (PFA, p. 19). O emprego tornou-se um campo de batalha perdida: “Nada além de uma silenciosa batida do campo de batalha, o trepidante, poderoso, vivo e fluido jogo dos negócios, do qual se vira descartado por idade e tempo de serviço, como se entrasse em férias forçadas.” (PFA, p. 19). Em que resultou a sua vida? Parece ser uma indagação sua, constante. A aposentadoria é também a confirmação, para ele, de que tudo o que resulta das relações e das coisas é o nada. E é nesta perspectiva que ele rememora o passado, a vida, o presente, e, diante da complexa e inquieta realidade, recorre também ao imaginário, enquanto lugar apaziguador.

É ali, deitado na cama, e naquela noite, que essa sua viagem transcorre, em devaneios e imaginações que muitas vezes se confunde com a realidade. Aquilo que é

narrado com tamanha convicção pode, de facto, ser utópico, fruto de desejos frustrados. Deitado na cama, ele vê-se diante da desesperança, da possibilidade de não mais sonhar e do vazio do amanhã. Em seu processo rememorativo, fantasmas povoam o quarto, objectos se transfiguram e amedrontam. Ele, imóvel, observa o movimento das cortinas, e supunha ser a sombra de uma mulher, um “fantasma de uma alma tão penada quanto a sua.” (PFA, p. 8).

Para Totonhim, o presente é o incerto, é o vazio, é a ausência e “os conflitos que o coração humano não consegue segurar” (PFA, p. 8). A infância novamente se apresenta, agora mais forte no ressoar da voz da mãe, referenciada a partir do próprio título do romance: “Na última vez que a viu – e isto fazia muito tempo -, ela se ocupava em enfiar uma linha pelo fundo de uma agulha, sem óculos.” (PFA, p. 16). O filho, por sua vez, parece enxergar a sua própria vida por meio dessa ausência de lente e desse orifício tão pequeno, o que faz tão turva a imagem de si mesmo. Imagens turvas são alinhadas a supostos esquecimentos, indagações, suposições que podem ser mais reconfortantes que a realidade: “Do que não conseguia se lembrar: do seu sorriso. Será que nunca tinha visto a sua mãe sorrir, pelo menos uma vezinha na vida?” (PFA, p. 16). Ao recordar a infância, estabelece uma relação entre a imagem do Jardim Zoológico, ele, e os irmãos: “*Cri-on-ças!*”. A voz da mãe a chamá-los: “Como esquecer essa combinação de criança com onça? Era a mais perfeita tradução de uma infância limitada às jaulas urbanas.” (PFA, p. 8), e: “Ela sabia manter o zoológico sob controle. [...]. Só que, se contrariada, mostrava as próprias garras.” (PFA, p. 9). Irónico, o narrador estabelece esta relação com o seu mundo infantil e o mundo animal, o homem enjaulado dentro de seu próprio espaço, a criança numa liberdade aprisionada, e o homem num aprisionamento em si mesmo. Ele agora, o homem dentro do quarto, solitário, apesar da existência de uma família, entretanto, marcado por rompimentos. O aprisionamento é duplo: ele, consigo mesmo, em suas angústias; e ele, o mundo da cidade grande, cheio de paredes, um “mundo condicionado pelo cerceamento de espaços. Vidas blindadas” (PFA, p. 9).

Sem demonstrar preocupação com a ordem dos acontecimentos, eles surgem à medida que são solicitados pela memória, num tecer cheio de lacunas, algumas revistas, percebidas talvez ao acaso, e preenchidas com novos instantes dos factos. A memória é o que resta ao narrador, é o seu último bem: “O recanto da memória. Da sua memória.

Se Deus ainda existe, que evitasse a perda do único patrimônio que verdadeiramente lhe importava. E exílio. Num apartamento. Num quarto. Na cama.” (PFA, p. 47). Antes de adormecer, vê novamente a sombra detrás da cortina, e dela ele ouve uma voz prevenindo que, apesar de tudo, o mundo não acabou. Ele, então cria expectativas para o dia seguinte: “Amanhã voltaria para o mundo dos vivos” e, “com o coração mais leve, se sentirá um camelo capaz de passar pelo fundo de uma agulha. (PFA, pp. 217-218).” Nada é confiável. O amanhã permanece sem esperança diante de sua visão antagônica. A leveza do coração é uma extrema fragilidade diante da imagem devoradora do animal, imponente e ao mesmo tempo incapaz de fazer a sua travessia pelo fundo da agulha: ela, que tece a densidade de sua memória.

*Pelo Fundo da Agulha* encerra a trilogia que retrata a questão da migração ocorrida entre os estados do nordeste brasileiro e São Paulo, e que se deu em grande fluxo no período da migração feita, primeiramente, por Nelo, e depois pelo narrador das narrativas, Totonhim. Embora seja um retrato de uma memória pessoal, não deixa de ser representação de uma memória colectiva. São narrativas que expressam fortemente a questão da identidade e o seu reconhecimento. Quem sou? De onde sou? A que lugar pertenço exactamente? O lugar é o fronteiroço. No caso da migração retratada nos romances, é o estado entre o ser nordestino e o deixar de sê-lo, é o ser paulista e não sê-lo, e quando o é, pode não parecer exactamente.

## **II. 2. *O cachorro e o Lobo:***

### **O Narrador: “medo. Muito medo mesmo, que ninguém é de ferro”**

O romance *O Cachorro e o Lobo* (1997) surge no período chamado pós-moderno. É o momento em que o homem, a partir da sua experiência envolvida no sentimento de se esvaziar, vê neste estado das emoções a possibilidade de surgimento do novo. Um novo ser, portanto, tomando o lugar do homem tão fragmentado quanto o seu próprio espaço, marcado por excessos. Consideramos o pós-modernismo como uma



relação de romper/continuar<sup>25</sup> diante do modernismo, sem, contudo, ter excluída a sua qualidade de se explicar por si mesmo. Ao estabelecer-se um rompimento com algo, presume-se que foi estabelecido um desligamento com o passado, acção esta que não compromete as perspectivas futuras. Apesar desta perspectiva, o pós-modernismo determina a junção destes dois marcadores de tempo, mesmo que num círculo reversível. Linda Hucheon, ao retratar que o pós-modernismo não busca um sentido atemporal transcendente, concorda e cita Hassan<sup>26</sup>, ao afirmar que o que o pós-modernismo pretende encontrar “uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. A esse aspecto, pode-se dar o nome de presença do passado ou, talvez, de presentificação desse passado”. E acrescenta que a existência do passado não é negada pelo pós-modernismo, mas ele questiona se jamais poderemos conhecê-lo, a não ser por meio dos seus restos textualizados (HUCHEON, 1991, p. 39).

Nesse percurso, tudo é discurso para a escrita pós-moderna e, assim, a narrativa apresenta-se como processo discursivo. Num tempo marcado por contradições e conceitos revistos, o romance *O Cachorro e o Lobo* pode ser, possivelmente, um exemplo que confere a posição de Linda Hucheon (1991), quanto ao rompimento de distância entre arte de elite e arte popular, por assumir este lugar fronteiro.

Ao discutirmos a tipologia tradicional do romance, podemos considerar que a sua categoria pertence ao género épico e, embora objective retratar especificamente o passado, o tempo presente é também manifestado, entretanto, apenas no discurso. Com essas considerações e com a terminologia de Hassan, como “presentificação” do passado, o romance *O Cachorro e o Lobo* apresenta uma estrutura bem curiosa, proporcionada por um discurso que obedece a duas focalizações específicas. O fluxo da consciência desempenha um papel de domínio na narrativa, ao resgatar o passado, enquanto a narrativa em processo não se ausenta do presente: o tempo está marcado cronologicamente à medida que as horas se vão passando, efectivando-se no período

---

<sup>25</sup> Segundo considerações de Hucheon, o pós-moderno não nega o modernismo por completo, nem pode fazê-lo. Entretanto, pode proporcionar a ele uma interpretação livre e descobrir as suas glórias e erros a partir de uma examinação crítica, diz, considerando o ponto de vista de Portoghesi: “O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente” (HUCHEON, 1991, p. 52). Nesse sentido, a ideia de Compagnon surge ao seu encontro, ao considerar que o pós-moderno pretendeu dar continuidade ao modernismo como negação e romper como cultura estabelecida (COMPAGNON, 2010, p.121).

<sup>26</sup> Referência ao seu artigo *Postmodernism: A Vanishing Horizon* (HUCHEON, 1991, p. 302).

exacto de um dia. São, portanto, 24 horas perfeitamente assinaladas, de acordo com a previsão do viajante, ele que desempenha também a função do narrador.

O narrador em questão conta a sua própria história e fá-lo sem demonstrar uma atitude onisciente, como as narrativas tradicionais, mas sim atendendo aos recursos discursivos de sua experiência como cidadão, em seu caso, tendo como base a formação condicionada pela sua pequena cidade do interior. Considerando-se que os modelos de narrativas diferem em alguns aspectos estruturais e estabelecem um elo entre si enquanto conteúdo, presumivelmente o desenvolvimento da narrativa, no sentido tradicional, obedeceria a uma estrutura fechada, a partir de uma sequência composta de início, meio e fim, formando assim uma tríade básica da narração. Esta estrutura, segundo alguns estudiosos, convencionaliza um texto narrativo: conto, novela, romance. Entretanto, ao pensarmos na tipologia dos géneros, sabemos que há sempre uma interpenetração que se compromete em não permitir que o texto literário seja de género puro.

Trata-se de um romance que, enquanto faz o seu percurso pela memória, apresenta uma estrutura que poderíamos definir também como pertencente à categoria do conto, se considerarmos que, além de contar com poucas personagens, apresenta unidade de tempo e de espaço. Podemos ainda considerá-lo uma narrativa que se aproxima do discurso do cronista, o que se faz possível se considerarmos a forma de relato, quando ao narrador-protagonista é conferida toda a autoridade sobre os factos narrados de acordo com o seu ponto de vista, num relato ligado ao cotidiano e aos factos no próprio momento em que antecedem. Nesse processo, toda e qualquer motivação que não esteja ligada ao interesse do narrador é retirada. A este propósito, podemos referenciar Walter Benjamin, o qual, ao discutir sobre a questão do narrador no romance, privilegia a experiência, a sua ou a do outro, como o lugar de onde ele abstrai o que ele narra, experiências estas que são incorporadas às de seus ouvintes. No decorrer da sua discussão, Benjamin acrescenta que “escrever um romance significa descrever uma vida humana (indivíduo isolado), anunciando a perplexidade de quem a vive” (BENJAMIM, 1987, p. 201).

Em *O Cachorro e o Lobo*, há um predomínio da temática da viagem. Entretanto, a vida prossegue em seu processo, o que determina uma ruptura com os modelos

formais da narrativa tradicional. Embora seja um romance, a narrativa alinha-se com a possibilidade de ser vista também como uma novela. É o que podemos ser levados a pensar, ao concluirmos a leitura e nos depararmos com o seu final, que fica em aberto para o leitor, o que possibilita indagações sobre a narrativa, tais como: uma possível continuação da viagem, não concluída; o destino do narrador; as possíveis mudanças no relacionamento entre o pai e o filho; o que poderá vir a acontecer a cada um a partir do reencontro, depois de um tempo marcado por tantos anos; e o que este reencontro representou para ambos em suas transformações pessoais, se transformações aconteceram de facto.

A narrativa de *O Cachorro e o Lobo*<sup>27</sup> (1996) configura um tratamento intratextual com dois outros romances do autor: *Essa Terra* (1976) e *Pelo fundo da agulha* (2006), embora não se pretenda afirmar que um romance continua, intencionalmente, o outro. *Essa Terra*, romance que dá início à trilogia, é narrado na primeira pessoa e, à primeira vista, o pronome oblíquo “me”, recorrente na titulação das quatro partes que compõem o romance, parece referir-se ao personagem-narrador. Ao lê-lo, contudo, observa-se que o narrador se coloca como o porta-voz das personagens, dando atenção em cada parte à personagem a quem a narração diz respeito.

Com apenas vinte anos e sem muita experiência de vida, o narrador de *Essa Terra* não analisa a situação que envolve a sua família. Procura compreendê-la dentro de seu próprio universo e diante das próprias circunstâncias: cumpre a função de narrar os factos familiares, simplesmente. Entretanto, deixa perceber um tom bastante agressivo, que não se observa em *O Cachorro e o Lobo*. Conforme elucida o próprio autor, *Essa Terra* é mais denso, mais dramático, mais trágico e mais triste. Esclarece ao

---

<sup>27</sup> Sobre a relação entre *Essa Terra* e *O Cachorro e o Lobo*, tantas vezes questionada, Antônio Torres explica: *O Cachorro e o Lobo* é o *Essa Terra* revisitado, 20 anos depois. O narrador é o mesmo e se chama Totonhim. No *Essa Terra* ele tem 20 anos. Agora tem 40. Os dois livros tratam de uma volta às origens ou do eterno retorno São Paulo-Bahia. No *Essa Terra* há um personagem que volta e se mata, enlouquecendo o lugar — o Junco —, que sonha em partir. Já em *O Cachorro e o Lobo* o personagem é o irmão do outro e teme que o lugar espere que ele tenha voltado para também se matar. Diferenças: a volta de Nelo, personagem de *Essa Terra*, é um desencontro. A de Totonhim, um reencontro. Uma história é trágica. A outra é terna, delicada, amorosa. Como se o Totonhim, em *O Cachorro e o Lobo*, compreendesse que o mundo está acabando mesmo e o que resta a fazer é cuidar dos afetos. Ele acaba fazendo da sua volta um reencontro com o seu passado, a sua história, a sua memória. Enfim, um resgate de suas referências. O cenário e os personagens dos dois romances são os mesmos. Mas as histórias seguem idéias diferentes. Enquanto o *Essa Terra* tem uma tragédia por trás de si, *O Cachorro e o Lobo* tem um olhar mais otimista. Mas não existe desilusão na descoberta desta nova cidade. O romance não é saudosista nem cheio de falsos otimismo. Ele mostra que estes lugares perderam parte de sua identidade, se tornaram híbridos. (*Revista Heléboro*, 1997, p.12).

leitor sobre alguns pontos apenas rememorados no segundo romance, sem entrar em detalhes.

E é ao longo de *O Cachorro e o Lobo*, na duração narrativa de um dia, que a acção vai retomando os fios da rememoração numa trajectória de (im)previstos percursos que levam o narrador e o seu pai, em especial, ao encontro de uma confraternização desejada. Eis então, *O Cachorro e o Lobo* em um tempo e espaço possivelmente arrumados para o futuro. Festa centenária do pai.

A narrativa estrutura-se por meio de um discurso que torna possível a interpenetração de dois tempos: o presente vivenciado e o da narração propriamente dita - decorrendo no período determinado de vinte e quatro horas, um dia, portanto. Marcado cronologicamente, o tempo da narração decorre da chegada da personagem-protagonista e narrador da história, pontualmente às dez horas de um dia de domingo, até ao momento da partida, às dez horas do dia seguinte: “São dez e meia da manhã. Isto quer dizer que estou aqui há apenas trinta minutos. E já parece um bocado de tempo. Acho até que já vi tudo que tinha que ver [...]”. (CL, p.42). A experiência narrada, no entanto, é frequentemente intercalada não só pelas recordações do passado, sempre recorrentes no imaginário do narrador, possibilitando o encontro dos dois momentos, como também pelas constantes inferências, produzidas ao longo da narração, já que há um silêncio predominante no encontro do protagonista com os outros, que prefere analisar e fazer passeios inferenciais, como diria Umberto Eco (ECO, 1994, p. 44) - ou seja, levantar hipóteses sobre os acontecimentos -, a participar deles directamente. Configura-se, assim, uma narrativa em dois planos, que se tornam determinantes para a compreensão do perfil do narrador, além de esclarecerem sobre os factos anteriores, que proporcionaram a decisão tomada por ele, justificadora da narrativa.

O livro é dividido em cinco partes: 1. O Telefonema; 2. Manhã; 3. Tarde; 4. Noite; 5. A Despedida. Já na primeira frase do livro, a qual constrói todo o primeiro parágrafo, o narrador utiliza o que podemos chamar marcador temporal, e que define a junção de tempo e espaço: “Eis-me de regresso a essa terra de filósofos e loucos, a começar pelo meu pai, que disse tudo tem um pouco” (CL, p. 7), sugerindo assim perspectivas filosóficas, do saber popular, e de loucura, que podem suceder-se no transcorrer da narrativa, em contexto familiar. Trata-se de O TELEFONEMA, onde o

narrador expõe ao leitor os motivos que o levam a fazer a viagem: o pai completara 80 anos e a família toda se reunira para festejar a data. Ele, no entanto, não fora convocado. Havia sido esquecido pelos membros da família, por se encontrar afastado há vinte anos do convívio familiar.

E aí uma boa alma deu por falta de uma rês que fazia muito se desgarrara do rebanho. E fez o que seu coração mandava e suas pernas ainda podiam agüentar: correu. Como se algum filósofo lhe tivesse soprado ao pé do ouvido que não é a fé que remove montanhas, mas o complexo de culpa. Sem tempo a perder com delongas e especulações vãs, disparou como uma louca [...]. (CL, p.7).

Agora ela corria para recuperar o que já sabia irrecuperável. A data já havia passado. (CL, p.8).

Superando o esquecimento, sua irmã mais velha, Noêmia, descobre o seu telefone e avisa-o do acontecimento. Aqui, o narrador carrega o seu discurso com uma certa ironia, expressando seu ressentimento pela irmã, como se pode observar pelos atributos a ela dirigidos: “[...] a benquista, terna, responsável, abnegada, devotada, etc., e agora chorosa mana Noêmia, a escolhida para avisar ao irmão ausente — o que vivia longe, sem dar notícias, sem escrever e nem telefonar para ninguém.” (CL, p.7). Um telefonema, por demais longo, chegando a cansá-lo, devido à quantidade de informações passadas, coloca-o a par de todas as novidades deixadas para trás, após as repreensões da irmã pelo seu distanciamento, não apenas físico, mas, pelo menos aparentemente, emocional: “- Vinte anos sem uma única palavra.” (CL, p. 9). A memória do narrador tem com ele uma parte da memória experienciada, de facto, e acrescida à imaginação de uma memória de factos imaginados a partir da descrição do outro, ambas misturando-se em meio ao seu fluxo de consciência. A irmã conta-lhe o desenvolvimento da cidade; fala de suas apreensões sobre o pai: embora forte e saudável, bebe e fuma muito. A família sente-se preocupada (para não dizer envergonhada) diante dos vexames do pai, temendo que o velho morra sozinho e desamparado, pois mora na casinha da roça, distante da zona urbana, tendo unicamente as galinhas como companheiras e os mortos como interlocutores nos serões.

O carácter memorialista, manifestado no o romance, é revelado logo em seu início, exactamente no primeiro parágrafo, quando o narrador, em meio ao telefonema, se reporta ao passado, vislumbrando o encontro com o pai, os diálogos, antecipando todos os acontecimentos, segundo o seu olhar. Entre imaginação e memória, a viagem do narrador tem seu início em seu percurso interior, quando tempo, espaço e

acontecimentos são relatados em detalhes que por vezes podem confundir o ouvinte/leitor. São os seus passeios inferenciais. Assim, num vai e vem temporal encontramos na breve primeira parte as seguintes referências:

Eis-me de regresso a **essa** terra de filósofos e loucos, a começar pelo meu pai, que disse tudo tem um pouco. (p.7).

E assim se passaram vinte anos, **pensarei, ao chegar lá.** (p. 17).

Assim foi. Assim é. **Cá estou. Chegando.** (p. 18).

Maluco está o meu pai. De alegria.

É assim que o reencontro: [...]” (p. 18).

Envolvido em amargura, o narrador relembra a morte do irmão Nelo, pensando nos detalhes do enforcamento. Relembra a loucura da mãe diante do facto: “Definitivamente, não foi minha doce irmã Noêmia quem viu mamãe chegar para ver o seu herói morto (ó dia, ó vida, ó azar!) e perder o juízo na mesma hora, para que eu tivesse mais uma tarefa a cumprir nesse dia...” (CL, p. 9). Manifesta uma dupla inveja, tanto pelo amor que a mãe sentia pelo irmão, a ponto de “perder o juízo”, como pela recomendação do pai, logo após o sepultamento do irmão, advertindo-o de que deveria ir embora para a cidade grande: “Para seguir o exemplo. Falou em exemplo abaixando as vistas, resignado” (CL, p. 10). Já aqui, nesta primeira parte do romance, percebemos que, embora o aniversário do pai seja uma prioridade da narrativa, há um universo de fantasmas que ronda a história, fantasmas representados directamente pelas imagens deixadas pelo irmão Nelo.

Ali no longo telefonema, a irmã chama Totonhim (o narrador-protagonista) à realidade, dizendo-lhe que a preocupava muito se o pai morresse sozinho. À ideia da morte, e certo da sua ausência naquela comemoração de festa de aniversário, ele decide visitar o pai, “o mais rápido possível”, decisão tomada em meio não apenas da curiosidade em saber como tudo estava por lá, mas também com sentimentos de temores, “muito medo mesmo” (CL, p. 17), como ele enfatiza:

Tão impressionante quanto os serões do meu pai com o povo do outro mundo era imaginá-lo sem medo dos mortos. Por isso ele acabava de crescer no meu conceito. Virava um herói. Sim, eu iria voar ao seu encontro. O mais rápido possível. Cheio de curiosidade e de alguns temores. Medo. Muito medo mesmo, que ninguém é de ferro (CL, p. 17).

Esta primeira parte conclui-se pela chegada à cidade e o encontro com o pai, que, embora o receba com alegria, sorrindo de orelha a orelha e correndo para abraçá-lo, confirma uma consequência negativa da ausência, da separação, da distância. O pai não o reconhece – esta é uma possível verdade apresentada –, perguntando-lhe se era um de seus netos mais velhos, possivelmente filho de Nelo. E o narrador acentua com ironia: “Pena que até hoje não tenha conhecido um filho de seu idolatrado salve, salve, primogênito. Tudo que restou dele se perdeu na fumaça” (*CL*, p.18). No decorrer dos acontecimentos, somos levados a retornar a estas informações, apresentadas na primeira parte do romance, e, igualmente, levados a acreditar que o narrador, de facto, está apresentando uma versão imaginária do encontro com o pai. Ficamos sabendo, posteriormente, que a sua chegada se deu às dez horas da manhã, e só no capítulo – MANHÃ - que se inicia logo a seguir, é que são tratados os possíveis acontecimentos daquelas horas. O fluxo de consciência está sempre presente em sua composição de fragmentos, fazendo cortes de instantes espaciais e temporais nos acontecimentos previstos e imprevistos, estabelecendo contactos entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade, o desejo e a fantasia.

Prosseguindo, Totonhim desculpa o pai pelo esquecimento, convida-o para uma bebida, mas o pai oferece-lhe um café, preparado por ele, como nos velhos tempos. Observando as atitudes do pai, o narrador começa a reflectir: “E eis que me venderam um pai bêbado e entregaram um sóbrio. Nada mal, para começar. Mas em verdade, em verdade, vos digo: estou decepcionado” (*CL*, p. 23).

Utilizando a célebre expressão dos evangelhos, já revelando uma formação religiosa, revelada em vários momentos da narrativa, o narrador dirige-se pela primeira vez directamente ao interlocutor/leitor. Nesse momento, assim como a irmã retoma a comunicação com o irmão ausente, o narrador indica o caminho que a narrativa propõe e cria um pacto, convocando o leitor para acompanhá-lo nessa descoberta que provoca um exercício, ao sugerir possibilidades diversas dos acontecimentos e destino. A expectativa é criada e aguça-se a curiosidade de ambos, incitando um levantamento de hipóteses, formando questionamentos a respeito do destino da viagem e os seus acontecimentos. O imaginário é então desenvolvido de um lado e de outro, narrador e leitor. É como se firmassem um compromisso no sentido de “desvendar o mistério” e

encontrar a prova de que tanto um quanto outro passam a desejar. Usando esse expediente, o narrador induz, ou obriga, o leitor a conhecer sua história e as experiências vividas por ele no passado. Nessa aventura curiosa, somente no final da narrativa, o leitor assume sua perplexidade diante de uma história simples, narrada por um homem simples, sem requintes de erudição: funcionário do Banco do Brasil, em vias de demissão, portanto temeroso e melancólico, casado, pai de dois filhos, Totonhim, apelido familiar de Antão, o mesmo nome do pai, vê-se forçado a omitir suas “verdades” para o povo da cidadezinha e para o pai, que esperam que os migrantes do Sul-maravilha retornem bem-sucedidos.

O homem é linguagem. É a partir da ideia de que o homem é sujeito da linguagem que a pós-modernidade se abre também para pensar a vida, as coisas, enfim, o mundo. Esta é também uma linha de pensamento de Paul Ricoeur que, sem estabelecer uma postura fechada em seu conceito, considera que a relação linguagem e narrativa define o mundo. Para ele, a realidade não se restringe a ser uma questão de linguagem, se existe um enunciador, um referente – uma vez que o acontecimento passado é um facto narrado. É a narrativa, também, que age no tempo, como considera Ricoeur, e, ao representar o objecto, representa o lugar de onde fala e também o seu receptor. Onde e para quem. E assim se dá sua projecção para o mundo. Ao considerar que a narrativa constitui uma voz que narra, entende que esta voz narrativa é constituidora da narração e surge com vozes que podem ser colectivas ou individuais, as quais autorizam o que é narrado. São pistas, portanto, que apresentam o projecto da operação da narrativa (RICOEUR, 2010, I, p. 50).

A narrativa de Totonhim passa a ser um exercício de malogros, caracterizando o jogo de esconde-esconde da linguagem: o discurso da bebida e o discurso do filho. O primeiro, rejeitado e ocultado pelo pai, que tem sempre uma saída para qualquer insinuação de que ele seja um possível “dependente” da bebida; e o segundo discurso é aquele ocultado pelo filho, a revelação de que ele é um bancário, discurso este odiado pelo pai, por ter perdido seus bens para o banco:

Até agora eu também não disse que trabalho num banco. No Banco do Brasil! E podia dizer isso de boca cheia, deixando todo mundo de queixo caído [...]. Se eu disser ao meu pai que trabalho num banco [...], qual será a sua reação? Só dizendo, para saber. Mas não vim aqui para magoá-lo, mexendo em velhas feridas. (CL, 47)



No jogo e nas regras criadas pelo narrador, a partir dos relatos das suas memórias, abrem-se as expectativas para o conhecimento de um mundo novo, tanto para o narrador, que, revisitando a cidade no presente, reencontra a do passado, como para o leitor urbano, que se introduz na “realidade” das cidades do interior do nordeste, ainda fortemente ligadas às tradições, aos costumes conservadores, a preconceitos arraigados, especificando as diferenças do viver brasileiro, mas procurando não perder de vista o processo civilizatório. Processo este representado também pela primeira moça daquela terra a aventurar-se pelo mundo, sozinha, pegando boleia no primeiro caminhão que chegou àquela cidade, deixando os pais desesperados e no povo a perplexidade. E, como afirma o narrador: “Ela iria voltar mais tarde, falando bonito e cheia de modas encantadoras. Era a civilização em pessoa. E a civilização tinha unhas e bocas pintadas [...]” (CL, 56).

O discurso do narrador torna-se, assim, uma ânsia de “verdade”: saber se o pai bebe ou não, mesmo porque ele também gosta de beber e seria uma maneira de se tornar cúmplice do pai (“Sim, vou esperar, claro. Pra tomar um porre com ele. Não foi para isso que vim aqui?” p. 88), promovendo um “verdadeiro reencontro com o outro”: “In vino veritas”, no bar, seria possível criar intimidade e a aproximação.

Embora sejam apresentados diversos momentos que “comprovam” o vício do pai, tornando tudo tão verdadeiro, a narrativa não promove a realização desse desejo. E ainda mais quando Inesita entra em sua defesa: “- Se seu Totonho bebesse tanto quanto dizem, já estava morto. Ele está ai firme. Qual o problema? [...] Enchem muito a paciência dele com essa história de bebida” (p. 180). Fica, portanto, o “enigma”, sem se desvendar. Caracteriza o discurso da “aparência”: um jogo de esconde-esconde. Um leitor atento, entretanto, consegue perceber alguns “índices” do comportamento do pai, que parecem confirmar as informações dadas pelos outros, embora o “olhar” do narrador não consiga inferir, determinado por um imaginário povoado de recordações, ressentimentos e motivações particulares que, cada vez mais, o obrigam a “abrir os olhos” e desconfiar, envolvido pelos acontecimentos que ocorrem durante um dia cheio de ocorrências “fortuitas” e novas, ao visitar um passado que acreditava morto, mas que começa a recuperar-se pelo que é possível “ver” e pelas sugestões que o fazem recordar.

Desta forma, o narrador e o leitor buscam empreender, pela leitura, uma viagem pelo real, pela experiência de (re)conhecer a cidade, de rever o pai e de compreender o presente através do passado. O romance caracteriza-se, então, como um “romance de aventuras”, construído a partir de “um tempo de aventuras”, em que as acções são conduzidas pelo “olhar do acaso”, motivado por uma permanência marcada e precisa e pelo fluxo da consciência que se vai condicionando pela observação das coisas, das pessoas, dos objectos e, principalmente, dos espaços.

## **II. 3. Memórias Entrelaçadas**

### **Tempo e Espaço: indissolúveis na memória**

Tempo é uma palavra que tem sua origem no latim, derivada de *tempus* e *temporis*, e que significa a divisão da duração de segundo, minuto, hora, dia, mês, ano etc, e que dá ao homem a noção de presente, passado e futuro, numa cadeia cronológica, onde se dão todos os acontecimentos imutáveis. Mas, conceituar o que é tempo é ir muito além de um conceito único, uma vez que a sua natureza, de certa maneira tão extensa, não comporta satisfatoriamente qualquer racionalização. Assim, avançando em seu universo e em sua estrutura de definições, temos, de um lado, o tempo físico, cronológico, e, de outro, o tempo psicológico, formando um conjunto que comporta o universo da memória. Se o tempo físico é o tempo irreductível, em seu carácter absoluto, imutável e independente do ser, o tempo psicológico é pautado na experiência do homem, relativo a todas as suas percepções. Ainda, se ao pensarmos em tempo, e nele englobamos passado, presente e futuro, no tempo físico o que existe é o presente da acção. O passado já se foi e o futuro está por acontecer. Ambos não existem. É o tempo psicológico que compreende um real sentido numa relação que envolve os três tempos – presente, passado e futuro. É no contexto da experiência vivida pelo homem que se encontra e projecta a memória, construindo relações de lembranças e recordações.

Ao conceituar o tempo, é imprescindível retomarmos Aristóteles, para quem a memória é tempo, “a memória é do passado”, a quem Ricoeur cita e discute que a “coisa” – que é tudo o que é matéria da lembrança, da recordação, e se encontra à sua disposição – é colocada em tal condição pelo contraste entre futuro e presente. Ricoeur avança e considera que vem da linguagem esta distinção e, mais que da linguagem, ““é na alma” que se diz ter anteriormente (*proteron*) ouvido, sentido, pensado alguma coisa.” Essa marca temporal, promovida a linguagem, depende do que ele virá a chamar de memória declarativa: sublimada insistentemente: tanto é verdade que nos lembramos “sem os objetos” ou, mais brevemente “com o tempo” (RICOEUR, 2007, p. 35).

Ao tratarmos de tempo e narração literária, convém referir que há uma relação de interdependência entre um e outro, uma vez que o tempo é um elemento operacionalizador directamente ligado à construção da narrativa. A literatura, com o seu poder de ampliar horizontes e análises, alarga o conceito de tempo, por mais tradicional que possa parecer, o que acontece na busca e encontro de novas possibilidades em seus elementos de estudo. Nesta perspectiva, o tempo pode ser considerado um universo de imagens, lugar de significados e períodos da acção e demais elementos da narrativa.

O espaço é outro elemento operacionalizador essencial na construção da narrativa. Normativamente, podemos dizer que se trata do lugar de toda a acção da narrativa, envolvendo um universo de outros espaços que se juntam ao físico – social, cultural, psicológico. E aqui acrescentamos, também, a questão da imagem e sua perspectiva plural de significados. Tempo e espaço são, portanto, factores que mantêm uma relação de cumplicidade no processo de elaboração da narrativa.

Tempo e espaço são dois elementos que foram tratados pela crítica literária como independentes, cada um conservando sua natureza e especificidades. Embora o tempo da história marque cronologicamente os factos, independentemente de uma precisão, são os marcadores subjectivos do tempo passado que determinam a rememoração, com o seu retorno a factos específicos e à determinação do lugar e da época retratados. Com estas relações associadas ao tempo, a imagem do espaço, também retratado, torna-se inevitável no confronto, ou na relação, entre o tempo presente e o tempo passado. Podemos aqui transcrever imagens de recordações do narrador de *O Cachorro e o Lobo* que, em breve e poética descrição, recria tal

associação, ao visitar a casa da sua infância, ou o que dela sobrara, imagens que nos servem de exemplo em outros pontos de análise do nosso estudo.

Chego à cancela. O cachorro não veio correndo de casa, pulando de alegria, para me receber. [...]. Com muito cuidado e algum sacrifício [...] consigo saltá-la. E vou subindo a ladeirinha, aqui e ali encontrando algum vestígio do caminho que perfazíamos todo dia, agora encoberto pelo mato. Não será difícil encontrar o lugar onde a casa foi plantada, tão solidamente, pelo meu pai. O pé de ficus que reinava á sua frente [...] ainda continua no mesmo lugar, como única referência de um tempo perdido para sempre. A partir dele, tento divisar o espaço da casa. O avarandado. A sala de visitas. O quarto dos meninos. A sala de jantar, o quarto dos meus pais, o quarto das meninas, o corredor para a cozinha [...]. E nada. Nada além da grama, que encobriu todas as marcas da nossa existência aqui. (CL, p. 135).

Cada uma das imagens espaciais guardadas na memória do narrador e seus significados em referências agem de maneira imediata e inexorável, promovendo o acto de transportá-lo para o tempo passado e agora recriado pela lembrança. Como mostra a passagem transcrita, “o pé de ficus, que reinava” em frente à casa, marca todo um tempo, ainda que “perdido”, e é a partir dele que toda a casa da infância pode ser rememorada, refeita em lembranças, experienciada na memória – que não reconstrói, nem apaga o tempo do narrador-personagem. É uma transição possível através das imagens espaciais do tempo presente, primordialmente do imaginário, que, a partir do que restou, recompõe o universo que era. Assim, ao falarmos do espaço ao nível de relevância do meio físico, envolvemos muito mais do espaço “interior” da obra literária que percorre o caminho dos signos, tornando múltiplas as suas significações.

A tentativa de encontrar o lugar onde a casa foi “plantada tão solidamente” pelo seu pai pode ser, enquanto espaço físico, a inexistência das coisas. Mas, em seu interior, aquela casa permanece guardada com os seus quartos, salas e demais compartimentos. A casa, aquele lugar que tem como função primordial abrigar e proteger (BACHELARD, 1974, p. 358), passa agora por uma inversão de papéis: deixa de proteger, pelo fim das coisas, e passa a ser protegida, guardada na memória. Na experiência de Totonhim, narrador em questão, o que ele encontrou foi o nada: “Nada além da grama, que encobriu todas as marcas” da existência da sua família naquele lugar. Entretanto, este “nada” parece amparado e representado por forças das imagens que muito dizem ao seu estado consciente e inconsciente. Ao nada carregado de significados, podemos estabelecer uma ligação referencial ao esquecimento, com as suas forças representativas, presentes nas lembranças, na memória.

Ainda tomando como ponto de relação a lembrança que narrador tem da sua casa, lembramos G. Bachelard, em *A Poética do Espaço*, que vê a imagem poética e a analisa, distinguindo-a do campo da psicanálise. A fenomenologia vê no texto poético a sublimação, priorizando, portanto, o estudo das imagens, os fenómenos que vão além da natureza humana; e a psicanálise tem como preocupação fundamental, neste sentido, a própria natureza do homem. Como pontua, o fundo poético do espaço da casa é, talvez, tocado muito mais pelos poemas do que pelas lembranças, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1974, p. 359). Ampliando espaços, ele considera a casa — do porão ao sótão —, cabanas, gavetas, cofres, armários, ninhos, conchas, cantos e miniaturas, como elementos de análise da relação homem *versus* mundo. As relações individuais com estes elementos esclarecem os sentidos e significações ocorridas ou existentes num determinado tempo. É o que percebemos em nosso narrador, diante de imagens que solidificam um tempo da memória, o imaginário movido pela experiência pessoal. Aqui, ao falarmos desta imagem, ainda lembramos Bachelard, ao afirmar que “o vocábulo, fundamental que corresponde a imaginação não é a imagem, mas imaginário. [...] Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva” (BACHELARD, 2001, p. 1). Em volta de tudo isso aparecem as referências de cunho sociológico e psicológico determinantes da visão de mundo do narrador e das personagens. Aqui, podemos levantar questões a partir das lembranças no narrador, motivado pelo seu imaginário e as suas imagens. Que casa, no sentido mais íntimo, era aquela? Qual era a sua representação? E qual era o estado de protecção ali encontrado? Estas e outras questões podem ser levantadas, se as referências da narrativa pelos espaços percorridos podem sugerir uma afinidade com o ser real num determinado tempo.

Em *Memória e Sociedade – Lembrança de velhos*, Ecléa Bosi atesta que a casa materna é uma presença constante nas autobiografias, referendando assim a relevância da casa nos processos de rememoração. Como considera Bosi, a casa materna é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direcções, e causa espanto a redução sofrida quando revisitada pelo olhar do homem, seus espaços míticos que pareciam enormes e cheios de possibilidades de aventura. Todos os espaços e coisas são impregnados de afectos e mudar é fragmentar-se a si mesmo e abandonar lembranças que necessitam de cada espaço para que haja a rememoração. Só quando

aquele primeiro lar deixa de existir é que o homem compreende que o contexto onde a criança se situa é maior do que o presente. (BOSI, 1987, p. 356).

A experiência espacial subjectiva do leitor pode determinar e levá-lo ao possível tempo referenciado na narrativa. Associados um ao outro, espaço e tempo articulam o desenvolvimento da história narrada. A busca para se situar no tempo pode dar-se através do espaço e de suas imagens reencontradas. Aqui, pessoas, costumes, ambientes, expressões, objectos, imagens fotográficas e outros elementos são formadores de signos, os quais proporcionam ao leitor um percurso selectivo do tempo em questão.

Recorrendo ao termo “cronotopia”, Bakhtin define a relação tempo/espaço envolvida na produção do discurso e, utilizando o termo “cronotopo”, afirma a indissociabilidade dos elementos tempo e espaço, tal qual manifestada nas representações literárias. Ao pensarmos em tempo, deparamo-nos com imagens espaciais que nos posicionam na narração; da mesma forma, ao pensarmos em espaço confrontamo-nos com locais, coisas e situações que nos posicionam no tempo da história (narrativa). Introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade, o termo *cronotopo* sustenta que “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Em seu passeio memorialista, *O Cachorro e o Lobo* apresenta-se com um conjunto de estratégias narrativas que podem ser vistas como uma versão paródica da composição do “romance grego de aventuras”, primeiro tipo de romance clássico, fabulosas viagens pelo mundo em plena aventura, tudo tão real e tudo tão imaginário, revelações dos riscos e temores dos aventureiros, acções realizadas em um tempo também de aventuras, desenrolando-se num fundo geográfico amplo e variado. No romance, o fundo geográfico é representado por uma cidade do interior, obrigando o viajante a percorrer uma estrada variada: a partida de São Paulo, de avião até Salvador, capital do Estado, atravessando outros Estados do país, e a continuação do percurso de carro até ao Junco, para uma permanência de vinte e quatro horas na visita ao pai. Em tal percurs são feitas descrições, às vezes, muito detalhadas de algumas particularidades,

reflexões acerca de diferentes temas religiosos, filosóficos, políticos e científicos. Temas estes que podem ser observados em diferentes momentos, tais como:

### **Temas religiosos:**

Ao ser estabelecido um possível diálogo entre o narrador e o pai, este prepara um jantar para o filho, chegado minutos atrás. Totonhim, num estado de profecias, faz uma referência ao pai, cheio de previsões e crenças.

Sol quente, abrasador, [...] como um aviso de que o fim do mundo está próximo, pois assim está escrito nas sagradas profecias: “Não mais a água; da próxima vez, o fogo.”

E do fogo não escapará nenhum Noé para contar a história. E o pior: Este mundo não passará do ano 2000, meu pai vivia dizendo isto, eu me lembro. Ele repetia o que ouvira de seus antepassados, que repetiam as palavras de fanáticos e profetas. (CL, p. 44).

### **Temas filosóficos:**

Marcado pela repetição de um silêncio imenso dentro da sala cheia de registo da sua memória, Totonhim parece divagar em meio a vozes do passado e uma voz surge, alertando-o, dando-lhe explicações sobre a vida e a morte, numa ausência necessária para que aquele silêncio, enfim, seja seu, até que, do passado, algo ressurgia num “ruídozinho esganiçado, assustador”. O silêncio é interiormente rompido pela imagem do irmão, de volta à sala, de onde, simbolicamente, nunca havia partido:

Silêncio.

É como descobrir que não é só na morte que a paz existe. Aqui, nesta sala em penumbra, dá até para ouvir a minha própria respiração, os meus pensamentos, as vozes que falam por eles ou através deles. E há uma voz que agora faz uma alerta: foi preciso que alguns morressem e os outros fossem embora para que eu pudesse ter o privilégio de todo esse silêncio, que acaba de ser cortado por alguma coisa, um ser vivo ou morto que se move dentro da sala, acima da minha cabeça, fazendo um ruídozinho esganiçado, assustador. (CL, p. 34)

### **Temas políticos:**

Ao envolver um suposto encontro com o Prefeito da pequena Junco, e as marcas de possíveis interesses políticos,

Artes do Exmo. Sr. Prefeito? É, toda essa arrumação pode não passar de uma armação do nosso digníssimo mandatário, que enviou uma de suas empregadas para cá, emprestou toalha de mesa, pratos e talheres, e, na maior cara-de-pau, comparecerá ao almoço, para o qual não foi convidado, esperando comprar o meu

voto, digo, o meu engajamento, apoio ou lá o que seja, para a sua campanha pela manutenção da agência local do Banco do Brasil, como se eu tivesse algum poder, a mínima capacidade de influenciar nas decisões federais. (CL, 110-111).

### **Temas científicos:**

Da janela da casa do pai, ainda minutos após a sua chegada à cidade, Totonhim observa as transformações ocorridas desde quando havia ido embora. Uma observação descrita com metáforas e poesia, numa humanização da tecnologia, numa relação com o tempo passado e seus espaços, ele ausente durante duas décadas.

Antenado com o admirável novo mundo eletrônico, o prefeito ostenta uma flor metálica sobre o seu telhado rudimentar [...]. A peça de escultura modernosa é um contraste na singularidade da paisagem. Mais parece um guarda-chuva aberto ao contrário. Ou um girassol cibernético, símbolo do desenvolvimento tecnológico nacional, o que esse mundo velho não pode ignorar. Montado de teto em teto, forma um desordenado jardim suspenso, como o cenário de um filme patrocinado por uma empresa interplanetária de telecomunicações. Eis aí as antenas parabólicas, a rastream os sinais de um novo tempo. (CL, 160).

O texto abrange essa pluralidade de temas, através das recordações de hábitos e costumes do passado em relação ao presente da cidade e das vivências do narrador-personagem, enquanto criança/adolescente, recorrente pela memória, e como adulto, pelo que começa a absorver durante a permanência na pequena cidade. A cidade que era a da sua infância é confrontada com a de um outro tempo, posterior, até à partida para a cidade grande, a grande metrópole, numa relação que possibilita não apenas comparações, mas também o retorno ao que era e já não é mais. Ao discorrer a respeito do espaço habitado, Paul Ricoeur defende que “uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gestos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler.” (RICOEUR, 2007, p. 159). Para ele, o tempo narrado e o espaço habitado estão, na cidade, bem mais envolvidos entre si do que no edifício isolado. Ela, a cidade, que, além de proporcionar este laço tão estreito, “desperta paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido [...]” (*idem*). É esta a sensação que Totonhim parece sentir ao transitar pela cidade. Ao deslocar-se pelos seus espaços, há uma possível aproximação e um distanciamento dentro dos mesmos espaços, entreabertos,



nunca fechados ou abertos por completo, perante o sujeito, de certa maneira, ainda meio perdido no jogo de memória.

A partida e a chegada na pequena cidade do Junco constituem-se nos pólos da acção do enredo. Nada foi previsto pelo narrador-protagonista e, assim, as próprias ocorrências promovem os factos que passam a ser narrados numa sucessão de possíveis surpresas, entre as quais se destacam, enfaticamente, as que são preparadas pelo pai. Tais surpresas são pontuadas por ordem dos acontecimentos, segundo a sua percepção e observação, num total de cinco momentos, até que, posteriormente, o narrador anuncia que ainda há mais uma surpresa, “a surpresa das surpresas”. Todas elas têm em comum a mesma referência espacial, a casa, onde os acontecimentos são, de facto, acontecimentos, ou apenas suposições, imaginações a partir de desejos e expectativas que se confundem com a realidade, num jogo da memória, em revisitações da personagem pela sua casa de antes.

A veracidade dos acontecimentos permeia outros, num fluxo de memória, detalhes exactos, precisos, diálogos que parecem espremerem-se confortavelmente entre as lembranças e o presente. Em seu esboço fenomenológico da memória, Paul Ricoeur discorre sobre as possíveis censuras entre a memória e a imaginação, dizendo que, “se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o carácter passado daquilo que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, p. 2007, p. 40). Pensando assim, podemos confundir, no fluxo da narrativa de Totonhim, o que é, de facto, e o que é imaginação. Ainda Ricoeur, completando o seu argumento, diz que “ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais” (*idem*). Assim, destacamos alguns fragmentos dos factos narrados e que constituem as surpresas encontradas pelo narrador:

Primeira surpresa: a porta e as janelas estão abertas, escancaradas. Eu não deixei a casa fechada, a pedido do meu pai? Alguma coisa aconteceu ou está acontecendo. [...]. Não são só os meus passos que se aceleram. Também as batidas do meu coração. [...].

Segunda: a casa não está apenas cheia de luz. Brilha, limpíssima, desempoeirada, muito bem arrumadinha, com um vaso de flores no centro da saleta logo à entrada [...]. À direita, a sala de visitas. [...]. Está tão convidativa, tão domingueira, que me esqueço dos meus mais íntimos terrores em relação ao seu

famoso canto comum fatídico armador de rede, para o qual ainda não tinha tido coragem de olhar, temendo ver um enforcado. Por aqui deve ter passado um pelotão de caça aos fantasmas. [...]. Os tijolos brilham tanto, estão tão refrescantes, que me dá vontade de estirar no chão – e dormir. [...] as minhas tensões urbanóides. Que bom estar numa casa com teto de telha e piso de tijolo. Meu pai sabia fazer tudo isso – telha, tijolo e casa. [...]. Antigamente. [...]. Mas hoje ainda sabe arrumar uma casa. [...]. Vou para o quarto onde está minha maleta [...].

Terceira: o quarto está cheirando a mulher. A cama feita, uma muda de roupa pendurada num cabide, um vaso de planta à janela, a toalha de banho arrumadinha nas costas de uma cadeira. Bem, eu deixei a maleta aberta [...]. Não posso reclamar se foram mexidas. E foram. [...]. Alguém está cuidando de mim. [...]. O meu pai? Só se ele agora anda usando perfume de mulher.

Quarta surpresa: [...] deixo o quarto e entro no corredor, na direção da sala de jantar. [...]. Ouço vozes. Sim, sim, tem mulher nesta casa. [...]. O almoço promete. Vai ser uma festa. Esse velho...

Quinta: chego à sala de jantar. Há uma toalha bordada, linda, sobre a mesa, antes coberta de poeira. [...]. Flores à mesa [...]. Janelas abertas, e outra porta escancarada, dando para o quintal, [...]. Minha roupa suja foi lavada e seca lá fora, num varal – eu vejo isso através de uma janela. [...]. Por que tanta homenagem? Não, eu não sou o primogênito. Não me chamo Nelo. [...] estão banquetando o filho pródigo errado. (CL, pp. 108-110).

As cenas descritas fazem parte do capítulo que pertence ao segundo turno do dia, “Tarde”, e numa subdivisão intitulada “Finalmente um cheiro de mulher”. Curiosamente, pouco tempo, ainda, para que o narrador, saído da cidade de São Paulo, já estivesse percorrendo a sua cidade, no interior da Bahia, e os compartimentos da sua casa. Numa sequência de surpresas bem minuciosa, ele percorre toda a casa com os seus compartimentos, objectos e acontecimentos, numa interacção entre o passado e o presente, lembranças que permanecem e se confundem com acontecimentos actuais. Ele, a seguir rastros de detalhes e cheiros, e a construir aquilo que busca encontrar, desvendar, rever. Todos os elementos descritos em cada uma das etapas, todas elas marcadas decisivamente pela figura do pai, são significativos, marcas fortes da memória de Totonhim, e nada é por acaso: portas e janelas escancaradas, vasos de flores enfeitando a janela e flores sobre a mesa de centro da saleta, como se em referências outras, fantasmas. Tudo desenhado em suas lembranças, e desenhos outros, possivelmente, pontuados em sua imaginação, tudo se construindo enquanto memória. Uma pausa em seu discurso. Nesse espaço em branco para o leitor, ele retorna, com o levantamento de questões sobre o almoço e a sua origem. A seguir, outra pausa, rompida por palavras que sugerem um silêncio que pretende ser intraduzível, fechado dentro de parênteses, introspecções, ainda depois expressas:

(Agora uma lembrança me surpreende tanto quanto a minha própria sombra. O meu irmão Nelo, com toda a sua aura, lenda e fama, não foi merecedor de

um almoço glorioso como este que me aguarda – e que começo a degustar pelo nariz -, na sua ingloria volta a esta casa, há vinte anos. [...]). (CL, p. 113)

Lembranças invadem Totonhim em seu percurso pela casa e a imagem forte, inevitável, do irmão Nelo marca decisivamente um dos momentos das suas surpresas. Retomamos aqui a segunda imagem-surpresa mencionada por Totonhim: a casa cheia de luz, limpíssima, desempoeirada, bem arrumada, um vaso de flores no centro da saleta logo à entrada, a sala de visitas logo à direita, convidativa, um ar tão domingueiro, “que me esqueço dos meus mais íntimos terrores em relação ao seu famoso canto comum fatídico armador de rede, para o qual ainda não tinha tido coragem de olhar, temendo ver um enforcado” (CL, pp. 108-109), aquele lugar por onde “deve ter passado um pelotão de caça aos fantasmas”. E em seguida, num espaço fechado dentro de parênteses, ele retorna ao tempo presente, de facto, com uma lembrança mais forte e mais próxima que a sua própria sombra. Ele não estava ali em busca de lembrar o irmão, mas a lembrança foi imediatamente exposta pela sua memória, trazida de volta pelo inconsciente que, possivelmente, sempre esteve na periferia da consciência. Lembrança espontânea, mas, de certa maneira, também lembrança evocada, até mesmo pelo acto de “esquecer”, se este vem acompanhado pelo acto de lembrar: “me esqueço dos meus mais íntimos terrores em relação ao seu famoso canto” e o irmão ali, numa imagem supostamente alternada entre sombras.

Sobre a relação evocar/memória, Bergson diz que, para que o passado seja evocado em forma de imagem, é necessário poder abstrair-se da acção presente, saber dar valor ao inútil, querer sonhar, esforço possível apenas para o homem. A este respeito, ele observa que o passado remontado “deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver (BERGSON, 2006, p. 90). Ao discutir a respeito da lembrança e da imagem, Paul Ricoeur (2007) lembra Bergson e a sua teoria a respeito de “lembrança pura” e de “lembrança espontânea”, considerando esta, “de imediato, perfeita; o tempo nada poderá acrescentar à sua imagem sem deturpá-la; ela conservará, para a memória, seu lugar e sua data” (*idem*, p. 44). É a uma sensação de “escorregadio” que Totonhim parece remeter o seu interlocutor, em sua manifestação de lembrar e esquecer diante da imagem entre o passado e o presente, o lugar e a data. Foi quando descrevia a passagem, aqui em destaque, da “Segunda surpresa” que ele se deparou com a imagem cravada

naquele canto da sala e ali a presença ausente do irmão, a qual nos parece envolver toda a casa, toda a memória, ainda que por um breve momento. Embora Totonhim dê continuidade às descrições das surpresas seguintes, ele encerra a subdivisão do capítulo, abrindo parênteses e retornando ao discurso voltado para lembranças de Nelo, como se ainda não houvesse concluído aquele instante, numa persistência das lembranças. Um desabafo silencioso, apenas o pensamento, ele consigo mesmo, a força do fantasma do irmão e os seus próprios fantasmas, como sombras, “nunca é demais lembrar”: o pai, que morava em uma outra cidade, não tão distante dali, mas ao mesmo tempo longe devido à estrada precária, só apareceu no dia seguinte para ver aquele filho, “tarde demais para oferecer-lhe uma recepção digna de um hóspede lendário”, o “filho mais amado” (CL, p. 113).

O narrador inicia em terceira pessoa o parágrafo, em referência. Entretanto, passa subtilmente a falar directamente para o irmão morto, como se ele ali, presente, estivesse representado pela força das imagens impregnadas nas coisas e nos espaços. E assim continua, como se o irmão estivesse ali bem próximo, na intimidade, num talvez subtil ar de ironia: “[...] mano velho: o senhor dos caixões agora se esmera com mãos de mestre nas artes culinárias, temperando um manjar que, com certeza, por toda uma vida, sonhou um dia poder servir a você. Azar seu. E sorte minha [...]” (CL, p. 113). Um desabafo misturado ao cheiro vindo da cozinha e enchendo a casa, prazeres marcados pelo olfacto, por certo, um banquete estava sendo preparado. Todas as lembranças envolvendo a mesma casa, “nesta mesmíssima casa [...]”. O prazer que estou sentindo é inenarrável, não dá para descrevê-lo através de palavras” (CL, p. 113-114). E, numa sequência de questionamentos e de momentos que nos remetem a algum estado de divagação em reflexões sobre a vida e a morte, ele faz novas referências filosóficas para, enfim, fechar o parêntese com uma suposta pergunta ao irmão: “Agora, seu corno, você partiu mesmo para outra melhor?” (CL, p. 114). Uma resposta silenciada.

Ao fechar dos parênteses, retorna e encaminha-se em busca do encontro e do anúncio do que virá a ser “a surpresa das surpresas”. Abre assim, com este nome em destaque, mais um subtítulo do capítulo daquela tarde. Ele, de tronco nu e toalha enrolada à cintura, num dilema de “como chegar ao banheiro sem ser visto da cozinha”, cria uma certa expectativa do que poderá acontecer, para ele mesmo, no decorrer dos seus passos em direcção ao banheiro, supostamente a mesma direcção da cozinha, o

lugar das vozes e do cheiro daquele instante: “Imaginemos que seja a primeira-dama [...] conversando com o meu pai” (CL, p.115), indaga, diante da voz de mulher, vindo de lá de dentro, na casa onde mulher “sempre mereceu respeito no tocante a compostura”, os modos civilizados dele esperados, “afinal, venho da civilização” (CL, p. 115), completa, antes de elaborar uma possível travessia, para, em seguida, ser percebido pelo pai, que o vê através da primeira das duas janelas da cozinha: “Totonhim! [...] Totonhim, olha só quem veio te ver!” (CL, p. 116). Duas situações são construídas naquele momento de quebra de silêncio desejado até que Totonhim alcançasse o banheiro, o que acontece, proporcionando uma recapitulação imediata do passado, mais uma vez entrelaçada no presente, momento em que se dá a revelação da surpresa das surpresas, num fluxo da memória e levando o narrador-personagem ao encontro do menino e das suas buscas frustradas. Tudo de maneira imprevisível e inesperada, num encontro muitos anos depois. Sobre o chamado do pai, e manifestando a primeira das duas situações referenciadas, diz:

Deste chamado não posso escapar, ainda que estivesse completamente nu, indiferente a tudo e a todos, louco varrido. Não vivi anos e anos sonhando com o meu pai me chamando? E não acordava sempre frustrado por não ser verdade? [...]. Sim, ainda tinha um pai, e, onde quer que ele estivesse, continuava gritando o meu nome. Sua sonora e terna voz elevava-se, poderosa, vencia distâncias, quebrava as barreiras da relação espaço-tempo, para chegar aos meus sonhos, reverberando em camadas de sons, ecoando uma única palavra, apenas um apelidozinho inventado por ele mesmo: Totonhim-im-im-im-im-im-im, como um grito numa caverna. Ou num abismo. Agora é real. (CL, p. 116).

Eis, em seguida, “a surpresa das surpresas”. Na mesma janela de onde surgira a voz do pai, Totonhim debruça-se, tentando esconder o corpo, “cheio de pudores”: “E eis quem vejo, sorridente, afável, esplendorosa, me encabulando pelas minhas circunstâncias canhestras: ELA. A viúva. Aquela que o meu pai considerava a minha primeira namorada. E que devia tratá-la como nora, quem sabe para compensar a falta de filhas, netas e demais parentes à sua volta. E ela, correspondendo [...] trouxera meio mundo para cuidar da casa, [...] espantar os morcegos e os fantasmas” (CL, p. 117), fantasmas diversos que tanto povoam a casa nos mais diversos momentos. Era ela, “Inês. Inesinha, Inesita, ou simplesmente I.”, e daí Inesita entra em sucessivas e importantes situações a partir de uma atitude do pai, novamente ele, ponto decisivo em toda a narrativa.

Como já argumentávamos acima, entre a partida e a chegada existem dois pólos de acção do enredo e as surpresas e acontecimentos outros, igualmente fundamentais, descritos pelo narrador, registam que realmente nada foi previsto, permitindo, portanto, que as próprias ocorrências promovam os factos a serem narrados. Entretanto, o romance não é construído sobre eles, mas no que há *entre* eles. “A ruptura, a pausa, o hiato que surge entre os dois momentos biográficos directamente contíguos” (BAKHTIN, 1988, p. 216), presente e passado, por onde todo o romance é construído, não provocam mudança na vida da personagem, que circula entre um tempo e outro, um espaço e outro, tornando todos os momentos uma aventura, ele o aventureiro, e que, no romance, não visa transformar-se. A aventura é que o impele a imaginar e trazer de volta o seu passado. Mais uma vez, lembramos Bergson, para quem a memória não consiste numa regressão do presente ao passado, mas num progresso do passado ao presente, e é nele, no passado, que nos colocamos de saída. (BERGSON, 2006, p. 280). É ali que Totonhim se posiciona e se entrega a imagens que vêm e que vão, circulares, mas sem que ele se transforme a partir delas. Como observado no romance *O Cachorro e o Lobo*, o tempo real da personagem não modifica os acontecimentos – experiências e aventuras - que seguem surgindo em sua vida. Há, sim, um reconhecimento, mas não modificação: o pai continua como escolheu viver; Inesita permanece como sempre esteve; Totonhim-narrador, no momento determinado, volta para reassumir a sua vida. O seu percurso físico, o seu olhar interior - o corpo, a lembrança e a imaginação em movimentos pelos lugares -, levam-no a perceber, rever, visitar o passado, mas o estado das coisas parece permanecer sem grandes transformações, garantindo a sua existência.

Na composição deste tempo real da vida das personagens, há uma sequência de breves acontecimentos, que podem ser considerados aventuras, numa organização exterior e técnica do tempo. Até mesmo os segundos, que poderiam ser imperceptíveis, ou contados sem considerável valor temporal, podem apresentar grandes significações na revisitação do filho-narrador, marcando e definindo momentos que podem ser decisivos no romance: o encontro com o pai, maluco de alegria, sorrindo de orelha a orelha, de braços abertos e correndo para o abraço, “- Você por aqui? Vai chover” (CL, p.18), diz, calorosamente, proporcionando ao filho a sensação de que passou os últimos vinte anos à sua espera, surpreendendo-o, entretanto, com a pergunta que fez a seguir, “- Agora me diga: quem é você? Sei que é da minha família. Mas não me lembro qual”

(CL, p. 18). Na sequência de exemplos da composição do tempo, aqui referenciado, temos, ainda, o tempo da entrega de presentes:

- Cheguei atrasado para a festa de aniversário, mas não esqueci o seu presente.

- Presente mesmo é a sua vinda.

[...]. No entanto está contente em receber mais estes presentes pelos seus oitenta anos: camisas, sapatos, calças e, até, um paletó que tirei do meu armário, ainda em bom estado, diga-se. Dei uma geral no meu guarda-roupa, para a alegria do velho. Um par de sapatos, porém, é novinho em folha [...].

- Que bom que você veio – ele diz. – E chegou na hora. Porque se você tivesse demorado mais cinco minutos não ia me achar aqui. Eu já estava quase saindo para a roça. (CL, pp. 25-27)

Ainda, a espera do café preparado pelo pai, a saída para a rua, a demora, o almoço, etc., tudo medido e calculado. O tempo de aventura cria tensões que, num simples segundo do olhar, da força do *acaso*, podem prolongar a narrativa, direccionando-a a um infinito: os encontros não premeditados na re-visão da cidade, como o antigo colega, dono do boteco, a tia mendiga, o prefeito, os parentes nunca vistos e, acima de tudo, o reencontro com Inesita, testemunha do primeiro assalto ao supermercado da cidade, marco que, efectivamente, regista que a cidade já não era exactamente a mesma que a manteve guardada em sua memória durante duas décadas de ausência.

Todo este tempo, portanto, constitui-se de “concomitâncias e de contratempos fortuitos”. Bakhtin considera que esse “*tempo do acaso*” das aventuras é o específico *tempo da intrusão das forças irracionais na vida humana* (BAKHTIN, 1988, p. 220), que pode ser exemplificado no momento da partida de Totonhim quando, desconfiando de que Údsu, dono do bar, se encarrega de divulgar a bebedeira do pai, reage, por impulso, jogando-lhe a bebida solicitada (duas doses de cachaça) no rosto. Circulando este momento, podemos acrescentar que os elementos do tempo de aventura estão localizados “nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos, da sequência normal da vida, casual ou final, nos pontos onde essa sequência interrompe-se e dá lugar à intrusão de forças não humanas” (BAKHTIN, 1988, p. 220), e toda a iniciativa desse tempo de aventuras pertence a essas forças. Embora os próprios heróis sejam os responsáveis pela ação, aqueles que “fogem, defendem-se, lutam, salvam-se”. Na verdade, a iniciativa não lhes pertence, uma vez que as suas acções são como pessoas físicas. Como segmenta Bakhtin, o verdadeiro homem de aventuras é o homem do

acaso. Os acasos, uma vez que possuem o poder de determinar o início de cada acontecimento, “informam as pessoas da sua vontade”, e é o que bem presenciamos na travessia de Totonhim pela cidade, pela casa, acasos que abrem espaços para acontecimentos, muitos deles surpreendentes. Resulta, deste discurso de Bakhtin, que o grau de *determinação e concretude* desse mundo só pode ser extremamente limitado.

O mundo é também desconhecido, é o mundo do outro, terra estrangeira, fronteiras que marcam e separam os espaços. São estes os espaços por onde perpassa a sua memória. A cidade natal torna-se uma desconhecida. O sentido de estranho ocupa até mesmo o lugar dentro da própria casa do herói. Ocupa a sua sala, a sua cozinha, o seu quarto. Como diz Ricoeur, ao ventilar a questão do espaço habitado, “a inquietante estranheza – *Unheimlichkeit* – ligada ao sentimento de não estar em seu lugar mesmo em sua própria casa nos assombra, e isso seria o reinado do vazio” (RICOEUR, 2007, p. 158), um vazio, entretanto, que Totonhim parece preencher, a partir das imagens recolhidas, resgatadas, imagens que levam a lembranças e recordações. E, como também diz Bakhtin a respeito da terra estrangeira, o mundo dos romances gregos é *abstractamente estrangeiro*, não se divisa nele, em nenhum lugar, a imagem do mundo familiar de onde veio e de onde observa o autor (BAKHTIN, 1988, p. 226), pois o vivido já não é a mesma coisa, e, aqui, afirma o narrador: “Nada é mais como antes” (CL, p. 12), numa suposta voz, dita pela irmã Noêmia, antecipada à voz que, de facto, conta, durante um telefonema, anos depois da sua partida, que a cidade já não era a mesma, uma cidade modernizada. É o momento em que Totonhim não apenas mantinha um diálogo com a irmã, mas também um outro consigo mesmo, pensando na “longa história” que envolvia a sua partida, lembranças do pai, do irmão Nelo, a mãe internada, louca, e ele sem o convite para o aniversário do pai, como se não fizesse parte da família. Nada era mais como antes. Ele, de certa maneira, sentiu a necessidade de interromper tais lembranças, compensando ou disfarçando a densidade do espaço psicológico vivenciado pelo espaço físico da cidade:

Não se preocupe tanto, não se torture mais. Nada é mais como antes, parece me dizer a terna, tristonha e chorona Noêmia, virando o disco e dando à conversa um tom mais otimista, quase entusiástico:

- O lugar está agora uma gracinha. Dá gosto ver. [...]. (CL, p. 12)



Apesar do poder de domínio do acaso neste mundo em referência, factos e fenómenos são descritos com precisão e de maneira *isolada, excepcional, única*, como as constantes inferências e as reminiscências do narrador – a partir do telefonema da irmã Noêmia, avisando-o da festa de aniversário do pai. E começa as suas inferências a partir das visitas aos acontecimentos do passado, de quando ainda estava naquela cidade, naquela casa e em acontecimentos e factores que marcam toda a sua história, sendo as suas principais recordações as do pai e do irmão Nelo, o primeiro a ter partido para a cidade grande, o seu lugar presente. O descrito é independente de um todo, sendo apenas descrito algum costume isolado, sem apresentar alguma ligação, como ilustra a descrição da casa do prefeito (*ME*, p. 50), com o objectivo de revelar a sua imponência em relação às demais casas da praça. Assim como são independentes e isolados os factos, instantes e objectos que se tornam estranhos e ocupam espaços no romance.

A terra natal em *O Cachorro e o Lobo* é um grande centro de aventuras do narrador, lugar de ponto de vista e de toda a estrutura que organiza o seu olhar, a sua compreensão e resgate de um passado com os seus acontecimentos específicos, o acaso e o inevitável, o determinado e o determinante. Ambiguamente, em *O Cachorro e o Lobo*, a terra natal, vista em dois tempos, apresenta-se de duas maneiras: a do presente é estrangeira em relação à do passado, configurando a proporção: a terra natal está para o país estrangeiro assim como a terra de eleição ou adoptada está para a terra conhecida e serve de paradigma. O estrangeiro situa-se em ambas. Esta é a condição básica, resultante do conflito desta narrativa de Antônio Torres. Embora o seu narrador chegue a afirmar que “viajar já não é mais uma aventura emocionante”, a aventura é amplamente presente no romance. Percorrer novamente o Junco é uma aventura impregnada de fantasmas que retornam em movimentos, vasculhando o passado, através de imagens que levam a outras, lembranças que reviram recordações, mergulhos profundos em águas que parecem misturarem-se entre *alétheia* (verdade) e *letes*.

Diante das observações do homem, do herói, neste tempo de aventura, e partindo das teorias bakhtinianas, cabe perguntar: qual é a imagem do homem nesse tipo de tempo com a frequente iniciativa do acaso que há nele? Pode afirmar-se que, neste tempo em pauta, o homem se torna absolutamente *passivo* e absolutamente *imutável*. Torna-se aberto e receptivo aos acontecimentos que, invariavelmente, acontecem com ele, uma vez que não tem o poder de iniciativa. Representa simplesmente o sujeito físico

das acções, as quais se limitam a um *momento obrigatório no espaço* (buscas, por exemplo), ou seja, a uma *mudança do lugar* espacial. Dessa forma, “o *movimento do homem* no espaço fornece as principais *unidades de medida* do espaço e do tempo no romance” (BAKHTIN, 1988, p. 229) de aventuras, de acordo com o modelo grego.

Embora sejam observados conceitos de passividade, imutabilidade e limitações, o que se move no espaço é, de facto, um *homem vivo*, não é um físico. Torna-se conduzido por um jogo que se pode chamar, figuradamente, jogo do “destino”, mas, entretanto, mesmo *sofrendo*, obrigado a dar respostas a esse jogo do destino, ele *resguarda-se* e, embora inalterado, retira dele e “de todos os reveses do destino e do acaso, uma absoluta *identidade consigo mesmo*”, que se constitui como *centro organizador* da sua imagem, permanecendo nele, “apesar de tudo, um grão precioso de humanidade popular, a fé herdada no poder indestrutível do homem em sua luta contra a natureza e contra todas as forças inumanas” (BAKHTIN, 1988, p. 229).

O enredo estabelece um jogo directo com os *índices da identidade humana*. O tempo de aventuras não afecta, de forma definitiva, o mundo ou as pessoas, o que favorece o restabelecimento do equilíbrio que fora comprometido pelo acaso. Como um jogo de “quebra-cabeças”, tudo, ou cada peça, vai retomando os seus espaços, os seus lugares onde se encontravam antes do acaso, antes da aventura. Todas as passagens e experiências que atravessaram todas as pessoas e todos os objectos não conseguiram modificá-los. A sua identidade não é afectada, já que “o produto suporta a prova”. Para estabelecermos tal relação com o romance *O Cachorro e o Lobo*, lembramos que, desde o primeiro capítulo, o narrador faz referência ao pai e o seu envolvimento com a bebida, uma primeira imagem marcadamente forte, e ele o único que presenciou o pai construindo o caixão do filho, “tendo por companhia unicamente uma garrafa de cachaça. À medida que esvaziava a garrafa, ia ficando mais desgostoso” (CL, p. 10). Contudo, como dizíamos, a identidade do narrador não é afectada, afirmando assim a sua resistência, já que, de facto, o produto suporta a prova, o que permite que, preocupado com a bebedeira do pai, a qual não se confirma na narração, termine assim o seu romance: “Que torre os trocados que lhe dei no que quiser. Até em cachaça mesmo, mô veio” (CL, p.219).

Com base também nessas formulações, tentámos analisar a relação *tempo e espaço* no romance *O Cachorro e o Lobo*, através do levantamento de algumas cronotopias relevantes na narrativa, considerando que esta relação é directamente ligada, inerente ao estudo memorialístico. Assim, temos o **retorno à terra natal**, cujo tema foi anteriormente tratado em *Essa Terra*, em 1976, e é retomado em *O Cachorro e o Lobo*, em 1996, apresentando duas visões diferentes.

Levado pelo primeiro, observar-se-á o desenvolvimento da trama narrativa de outra cronotopia, pois, em se tratando de uma viagem, amplia-se o leque de significações que o facto pode sugerir, principalmente em relação ao tempo e ao espaço revisitado: **chegar/permanecer/partir**. Decorrente deste, a permanência na cidade por um dia, um “dia de festa”, vale ressaltar, proporciona ao leitor um olhar crítico bem característico tanto pelo acompanhamento do “olhar do narrador”, que vai revelando o que vai observando, como pelo que este olhar, que se traduz como um “olhar de turista”, vai deixando escapar, vai ocultando e provocando, assim, muitos questionamentos. Nesse momento, tempo e espaço ganham total relevância no texto.

O último cronotopo determinante para a nossa leitura é o do **reencontro entre o pai e o filho**, promovendo a síntese narrativa. Aqui, delimitam-se os espaços simbólicos qualificativos da existência do cachorro e do lobo que nomeiam o romance. Mesma espécie, naturezas diferentes, atitudes diferentes, comportamentos e interesses distintos. Abre-se, então, a possibilidade de uma leitura ideológica que possa abordar os aspectos civilizatórios que envolvem os seres humanos na sociedade capitalista, com suas contradições: oposição entre dois pólos, que se configuram no romance, como pai *versus* filho, metrópole *versus* cidade do interior, cachorro *versus* lobo, domesticação *versus* liberdade.

Mas a relação tempo e espaço repete-se, assim como o retorno à terra natal no romance *Pelo Fundo da Agulha* (2006). Agora, dez anos depois de ter retornado para o encontro com o pai, Totonhim revisita a cidade e a mãe, directamente referenciada na imagem traduzida no título do romance. Este tem também a viagem com fio condutor, uma viagem por meio da memória, para dentro de si mesmo. A personagem é agora um aposentado, separado da mulher e dos filhos, sozinho num quarto de hotel e num estado de solidão, marcado também por ter perdido o seu melhor amigo. *Pelo Fundo da Agulha*

é um retrato da mãe. A imagem daquela mulher bem velha, mas com uma visão capaz de enfiar a linha pelo fundo da agulha sem recorrer a lentes. Agora é tudo na memória. Apenas a memória une elementos do passado, enquanto ele vivencia as suas reflexões sobre o sentido de todas as coisas numa relação passado e presente.

A trilogia é, assim, fechada, embora aberta a uma diversidade de questionamentos. O imaginário percorre fortemente *Pelo Fundo da Agulha*. O rememorar da vida, do tempo dos sonhos e das esperanças do passado, e o presente, sublinhado pelas desesperanças e a fragilidade dos sonhos que se esvaem. Entre a partida, marcada por *Essa Terra* e a última viagem, ainda que imaginária, focalizada em *Pelo Fundo da Agulha*, encontra-se *O Cachorro e o Lobo*, única viagem de retorno no espaço físico real, ainda que rodeado pelo imaginário. O lugar e o não-lugar, o espaço e o tempo, real e imaginado, reencontram-se na memória, reavivando o que foi, o que é e o que nunca mais será, embora a sua presença seja forte nas recordações.

### **Ao passar das horas: tudo é memória**

O olhar alcança horizontes, ora limitados ora ilimitados, exercendo poder sobre as imagens e sobre as coisas. Considerando o tempo e os seus espaços, o olhar interior tem o fascinante poder de se lançar sobre os horizontes do passado e “trazer de volta” imagens que, embora distantes do tempo presente, parecem movimentar-se mesmo, embora sejam paisagens completamente estáticas. É esta uma faculdade do olhar, em sua relação com a memória: pegar recortes, fragmentos, paisagens em imagens que se revestem de aspectos turvos e recompor, juntar, recolocar as suas possíveis ou imaginárias cores. Tudo a partir do entendimento presente. Um estado pleno de evocação da memória. O olhar interior leva a ver de novo, fazer novo, a partir dos registos arquivados na memória, gavetas que se abrem para um mundo de significações. As suas experiências levam-no a observar, analisar e seleccionar, a partir das diversas percepções que criam as mais diversas imagens possíveis dos mesmos objectos focalizados. Estas possibilidades são responsáveis por criar o olhar atento, o que nos leva à qualidade de espectadores atentos.

Ao considerarmos o lugar do narrador no seu discurso, entendemos que ele seja o agente manipulador/provocador da leitura. O seu olhar estabelece uma influência no olhar do leitor - embora este, por sua vez, ocupe o seu próprio lugar, o seu ponto de vista, o olhar íntimo e influenciado por si mesmo, o seu próprio olhar conectado às suas experiências. Por isso, devemos considerar todo o processo do qual procede a produção. A enunciação não se limita à relação texto/receptor. Quando falamos em texto, estamos, também, falando de um contexto que há em cada um deles e, diante das possibilidades estabelecidas por Hutcheon, talvez a forma passe a ter sentido, tanto por meio da inferência do receptor em relação a um acto de produção quanto por meio do próprio acto de percepção. (HUTCHEON, 1991, p. 111).

Vivemos numa sociedade que, de certa maneira, autoriza e determina não apenas o lugar do discurso, mas também quem pode produzi-lo. Assim, proclama-se a institucionalização do discurso. A narrativa pós-moderna defende a democratização do discurso, cedendo a voz, preferencialmente, àqueles cujo discurso é rejeitado. Concebe-se, então, que a legitimação do discurso provém dele próprio e não da voz que o enuncia particularmente. O “discurso institucionalizado”, e por isso legitimado, é também reconhecido pelo narrador de *O Cachorro e o Lobo*, que se justifica para autorizar o seu discurso:

Não, não é por eu ser bancário que não possa ser dado a umas leituras. Quem disse que bancário só pode gostar de números, talões de cheques, depósitos, ordens de pagamento, cartões magnéticos, etc., etc., etc.? (CL, p. 83).

Refere-se à leitura de *Pedro Páramo*, ao Mestre Fogueteiro, espírita, cognominado Satanás do Inferno Verde, por não cumprir a obrigação religiosa imposta pelo catolicismo, e ao escrivão, que também não era “um carola praticante”, responsáveis pela sua iniciação nas leituras. Figuras diferentes e contrárias aos costumes da cidade orientam-no na construção de sentidos, através da palavra. E a cultura letrada passa a ser tratada na cidade como transgressora ou fora da “lei da Igreja”, única instituição reconhecida como autoridade cultural. Sobre o Mestre Fogueteiro declara:

Eu simplesmente o considerava o mais sábio dos homens. E não apenas por ser o mágico a iluminar as nossas noites, o nosso céu, mas por ser o único a possuir uma estantezinha recheada de livros, com algumas preciosidades em prosa e verso, além das de seus autores espíritas, em sua casa humildezinha, na periférica rua do tanque

Velho, lá pra baixo, a uns duzentos ou trezentos passos da praça principal, longe da igreja (CL, p. 84).

Os poetas do escrivão, Gonçalves Dias, Castro Alves e Augusto dos Anjos, fazem parte da iniciação poética de Totonhim. Demonstrando a sua consideração ao escrivão, assim o descreve:

Ele tinha uma conversa ilustrada, cativante. Coitado. Passaram a recomendar distância dele, que só podia ser um comunista descarado. Para complicar ainda mais a sua situação, cometeu a imprudência de confessar-se um leitor entusiasmado de Jorge Amado, sabidamente um herege pactuado com o diabo, um comparsa do bando que espetava padres e comia criancinhas (CL, p. 84)

Também explana sobre o objectivo do seu retorno a Junco/Comala: “Pelo menos, em Comala, os mortos falavam. Aqui, nem isso. Vai ver, a tequila é melhor para os espíritos do que a cachaça” (CL, p. 85). Usando uma atitude irónica, anuncia o seu propósito, que não tem nada a ver com interesse material, sensacionalismo, ou busca de admiração. Não visa tornar-se uma estrela (“star”) na cidade:

Não tenho o menor interesse no dinheiro encantado de vocês. Nem num palmo de terra. Também não vim em missão profissional para gravar um fantástico programa de televisão sobre esse estranho lugar, onde toda a população já morreu — com exceção do meu pai, espero —, e apresentá-lo numa rede nacional, em horário nobre, atraindo a sanha e a fúria de todas as câmaras do planeta, e a curiosidade dos espíritas, dos esotéricos, dos estudiosos da vida post mortem, e a correria dos vendedores de pipoca, de coca-cola, de lembrancinhas, espirituais ou não, e o assanhamento dos agentes de viagem e dos guias turísticos, e imaginem a bagunça, o desassossego, o terror, o inferno (CL: p. 85-86).

Por esta passagem, observa-se que, mau grado a ironia, há uma certa mágoa ou ressentimento do narrador diante da indiferença da cidade à sua chegada, não ocorrendo o mesmo com a chegada de Nelo, que provocou alvoroço e curiosidade: “E assim, ele foi abraçado, agarrado, festejado e arrastado de bar em bar, de casa em casa. Parecia a chegada de Santo Antônio, São João ou São Pedro” (CL, p. 69). Esta atitude vai contaminar todo o acto narrativo.

No poema “Passagem das Horas”, Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, faz uma reflexão com questionamentos que envolvem lembranças, angústias e desejos que rondam a existência humana. Mergulhado numa viagem interior, oscila entre o sentimento de vida e de morte, indo em busca do autoconhecimento até se

deparar com o sentimento de recomeço. No meio desse conflito, inicia o seu percurso interior:

“Trago dentro do meu coração,  
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,  
Todos os lugares onde estive,  
Todos os portos a que cheguei,  
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,  
Ou de tombadilhos, sonhando,  
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.  
[...]” (*Passagem das Horas*, Álvaro de Campos)

Distinguindo-se da abertura de paisagens e de situações experimentadas pelo poeta, Totonhim abandona a sua terra natal para se arriscar na cidade grande. Mas, mesmo após vinte anos, não consegue desprender-se do seu passado, sempre recordado: “Nestes vinte anos bem longe deste lugar, bastava ver uma galinha e seus pintinhos ciscando, um galo cantando e um caco de telha num terreno baldio, para me lembrar daqui” (*CL*, p, 37). Assim, ele confirma, ao ver o pai na janela, com “o olhar perdido no quintal”, talvez olhando “para o ontem”, mas olhando para “uma galinha rodeada de pintinhos e acompanhada por um galo de crista levantada e penacho majestoso” (*CL*, p. 37), a repetição de uma imagem que o fazia recordar a sua cidade. Totonhim contempla “a imponente do galo” e então declara ser aquele o momento que o faz sentir-se na terra onde nasceu. A chegada à cidade permite que sua memória seja revolvida e condicionada às vivências da infância e da adolescência. O único parâmetro que pode construir é justamente estabelecer comparações entre um tempo e outro, da mesma forma que demonstra a diferença entre o único espaço exterior que conhece, a metrópole onde mora e a pequena cidade deixada para trás.

Como ficou dito que a “prática paródica” é um expediente do discurso pós-moderno, o romance de Antônio Torres utiliza as citações ao longo do desenvolvimento narrativo, possibilitando um conhecimento do universo cultural do narrador. Através delas, vai-se marcando a temporalidade e a relação presente/passado. As citações, que promovem a avaliação e o questionamento impostos pela situação narrativa, dizem respeito ao cancionário popular em suas manifestações folclóricas e de raiz, ao lado da música popular brasileira e da música importada, principalmente os boleros, que marcaram a geração dos anos 50/60. E, como afirma o escritor Antônio Torres, em diversas oportunidades, foi a lembrança de uma música que o levou ao ponto de partida

da escrita de *O Cachorro e o Lobo*, estabelecendo uma relação directa com a metrópole e a sua cidade natal:

Foi a lembrança de uma música, e as minhas *memórias da chuva* - com licença do poeta Ruy Espinheira Filho - que me levaram a escrever *O Cachorro e o Lobo*. A música se chama *Ne me quites pas* e é do belga Jacques Brel. A chuva veio num domingo. Cheguei à minha janela em Copacabana e senti o cheiro da terra, com as primeiras gotas caindo no terreno baldio ao lado do prédio onde moro. Os passarinhos cantavam. As árvores se eriçavam. Então me lembrei de Jacques Brel, quando cantava: “Eu te oferecerei pérolas de chuva, vindas de um país onde nunca chove.” Então pensei: “Este país é o meu. E se chama Junco”<sup>28</sup>.

Ao ouvir o pai cantar, relembra versos de músicas do tempo passado, ligadas às tradições nordestinas, associando-as à presença da mãe, como: “Acorda, Maria Bonita,/Levanta, vem fazer o café...”, em que Maria Bonita e mãe se equivalem. E reflecte sobre o distanciamento da mãe: Sua Maria Bonita hoje vive numa cidade, em outra cidade bem maior do que esta, a quinze léguas de distância, no dizer do velho povo, e não pode ouvir o seu canto (CL, p. 35). A referência à canção - famosa na voz de Luiz Gonzaga, composta por Antônio dos Santos, a *Volta Seca* -, cantada pelo pai, e exactamente no capítulo que retrata a parte da “Manhã” na narrativa, possui o mesmo valor em outra gravação de Luiz Gonzaga, também autor da composição: “Vai, boiadeiro, que a noite já vem./Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem” (CL, p. 218), cantada no último capítulo, “A despedida”.

A saudade dos boleros, *Besame Mucho*, *Vaya con Dios*, *Rosa*, a lembrança da Bossa Nova, de Tom Jobim e das músicas românticas americanas, *Blue Moon*, *Stella by Starlight*, remetem-no aos tempos da adolescência e da juventude, época do alto-falante, despertando-lhe o erotismo. O encontro amoroso com Inesita, antiga namorada, torna-se analógico à imbricação dos tempos e ganha valor sugestivo, ao referir-se à regravação de *Rosa*, na voz recente de Marisa Monte.

Com frequência, o narrador recorre a versos de música, uma relação intertextual que revela um universo cultural, e fá-lo parafraseando-os no texto, carregando-o de forte musicalidade, quando traz à lembrança do leitor a linha melódica de canções como: *Assim se Passaram Dez Anos*; *Menino Passarinho* e *Luar de Serenata*, como se pode observar, respectivamente, nos exemplos abaixo transcritos:

---

<sup>28</sup> Antônio Torres, *Com a palavra o Escritor*, em 13/06/1997. Site Oficial do escritor.



Assim se passaram vinte anos sem eu ver estes rostos, sem ouvir essas vozes, sem sentir o cheiro do alecrim e das flores do mês de maio (CL, p.17).

Agora o meu pai é um menino passarinho, com vontade de voar  
(CL, p.164).

Se a quietude é quase um sonho e o luar cai sobre a mata, qual uma chuva de prata, num imenso esplendor — isso pede uma serenata  
(p. 175).

E, ainda, enquanto abre todas as janelas da casa, para que a luz entre e afaste os possíveis fantasmas, ele confirma que havia chegado à cidade há apenas trinta minutos e que já podia até retornar, pois já havia visto tudo o que precisava ver: o pai “inteirão... e sóbrio!”, mas depois do almoço, que o pai foi preparar para ele. Nesse momento, numa referência à música “Cultura popular”, de Gilberto Gil, gravada em 1969, Totonhim cantarola: “eu quero mesmo é comer com coentro / eu quero mesmo é estar por dentro / como já estive na barriga...” (CL, p.42). Curiosamente, ele substitui o verbo “querer” pelo verbo “gostar”, que está na composição original, numa intensificação daquele instante.

Em relação ao diálogo com a literatura propriamente dita, observa-se a assimilação da cultura escolar, fortemente presa aos conteúdos do século XIX, chegando, por conta própria, a Carlos Drummond de Andrade, Baudelaire, Edgar Allan Poe, Cassiano Ricardo e outros. Observa-se que a remissão aos textos literários, prevalecendo os poemas, ocorre em momentos que marcam mais seriamente as lembranças do narrador. Como ilustração, podemos situar dois, bem importantes: a imposição da presença de Nelo, associado a um “prosaico e repelente morcego”, presente na sala de visitas da casa, quando relembra o seu conhecimento e percepção comparativa com “O Corvo”, de Poe, e no instante da despedida, lembrando o poeta português, Alexandre O’Neill, e o poema “Um adeus português”, respectivamente:

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha  
Amargura com o solene decoro de seus ares  
Rituais. Tens o aspecto tosquiado, disse eu, mas  
De nobre e ousado,  
Ó velho corvo imigrado lá das trevas infernais!  
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais.  
Disse o corvo, “Nunca mais” (CL, p. 37).

Nesta curva tão terna e lancinante  
que vai ser que já é o teu desaparecimento

digo-te adeus  
 e como um adolescente  
 tropeço de ternura  
 por ti (CL, p. 210).

Não é ao acaso que o narrador recorre à literatura. Tudo é construído com algum propósito, relacionado a partir de imagens fortes e que o reportam ao passado de maneira mais intensa possível. O morcego, tantas vezes mencionado, com a sua imagem de pavor e os pés firmes sob o tecto, é a própria transfiguração de Nelo. O morcego, na figura do corvo, e o corvo na repetição da figura de Nelo, numa sucessão de imagens: “Por favor, não vampirize os meus pensamentos”, disse eu ao morcego pendurado de cabeça para baixo, enquanto me perguntava se ele não seria a reencarnação do corvo de Edgar Allan” (CL, p. 36). Um estado de entrelaçamento, a presença do irmão representado pelo mamífero, a presença do ausente na representação do passado: “Na verdade eu acho que ele está por aqui, sim, na área. Quem sabe não será mesmo ele aquele mamífero noturno e repulsivo, a pendurar-se numa ripa de cabeça para baixo, em pleno dia?” (CL, p. 40-41).

O narrador também resgata elementos da cultura popular que se relacionam com as suas lembranças, elementos esses que se juntam a outros fios entrelaçados na sua memória e que se dão através das lendas, crenças e superstições do povo simples da cidade. É o caso da chegada do primeiro camião à cidade, recepcionado pelo louco Alcino e confundido com o mito Boitatá, termo tupi-guarani, visto como génio protector dos campos contra incêndio, ou como monstro imaginário que assusta as crianças. Sobre a lendária “Árvore dos Enforcados”, atesta o narrador:

Reza a tradição que o terror só se manifesta à noite, eu que apressasse os meus passos, se não quisesse ser perturbado por visagens terríficas: caveiras chocalhantes, gralhas monstruosas a piar ensurdecidamente, desvairados zumbis assoviadores, no maior espetáculo macabro do mundo, com a árvore ora se deslocando da beira para o meio da estrada, formando uma barreira para o passante, ora crescendo gigantescamente, até tocar no céu. Em outras vezes era o próprio enforcado quem aparecia. Urrando. E era um urro capaz de fazer a terra tremer (CL, p. 141).

O narrador percorre a memória colectiva de um povo, o que acontece por meio das “histórias” sobre pessoas do lugar, lembradas com o sentido de caracterizar ou pintar os hábitos e os costumes dos habitantes da cidadezinha, configurando sua psicologia específica: donzelas roubadas, num “tempo em que esse mundo velho era

povoado por contadores de histórias, um galo cantando fora de hora já era o começo de um romance — de amor” (CL, p. 48).

A relação dos homens com a terra, a luta pela posse de terras era justificada pela crença popular de que as almas desses homens purgariam no inferno:

Aqui tive meu sono de criança embalado num farfalhante colchão de palha pelo vozerio sussurrante de homens cansados, que contavam histórias de ladrões de gado e das guerras das cercas, quando vizinhos armados até os dentes se enfrentavam por um palmo de terra na demarcação dos limites de seus domínios, mandando às favas a crença de que depois de mortos iriam virar fogo-fátuo, pois a isto estavam condenados: a uma vida eterna na fogueira, em torno das cercas pelas quais tanto haviam brigado (CL, p. 49).

Histórias e histórias vão sendo encaixadas na narrativa: fugas de escravos, as missas em latim, as quermesses, as pessoas que chegavam inesperadamente e levavam dinheiro do povo, padres que largaram a batina e muitas outras que vão revelando a consciência primitiva, ingênua e iletrada dos moradores da antiga Junco. Por todos esses aspectos observados, o narrador situa-se ao nível do leitor médio e não se torna um orientador ou mestre, deixando de lado a imposição de qualquer verdade ideológica. O processo de sua trajetória particular, no entanto, produz no leitor uma recorrência e uma leitura de um facto colectivo que tem maior amplitude e muita significação no espaço onde se localizam os acontecimentos.

### **A Volta do Filho Pródigo e a Realização do Banquete**

A principal contradição pós-moderna assinalada por Linda Hutcheon verifica-se no modo de se relacionar com o passado. Neste sentido, a nova visão da paródia, evidenciada por ela, elucida a leitura crítica dos textos pós-modernos. Segundo a autora,

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado”. (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Considerando que a auto-reflexividade é uma atitude formal fundamental do pós-modernismo, a paródia constitui-se em um suporte privilegiado, como pontua Hucheon, ao observar que nela a incorporação paradoxal do passado, em suas próprias estruturas, aponta para os contextos ideológicos de maneira mais óbvia e mais didáctica, do que as outras formas, além de oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista “falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”, pré-figurando a categoria de “ex-cêntrico”, discurso expresso pelos que são marginalizados por uma ideologia dominante, que tenham um acerto de contas e uma reacção, de maneira crítica e criativa. Entre a identificação e a distância há um diálogo, estabelecido pela paródia, e que pelo processo da auto-reflexividade permite conduzir à possibilidade de uma literatura que afirma sua autonomia modernista como arte e “ao mesmo tempo investiga suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida”. (HUTCHEON, 1991, p. 50).

Não é difícil perceber em *O Cachorro e o Lobo* a reactualização do texto bíblico “A Volta do Filho Pródigo”, retomado com o objectivo de subvertê-lo. Sabe-se que a sociedade patriarcal ainda é vigente, mesmo que parcialmente, no Nordeste brasileiro, em moldes tradicionais e cristalizados, em que a autoridade do pai é inquestionável. Lembramos, para isso, que Totonhim, o narrador-protagonista, aquele que tem conhecimento directo das experiências e observações narradas, reporta as vivências, costumes e cultura de uma cidade desse território.

Conforme o conhecido relato bíblico, revelado no Evangelho de São Lucas (Cap. 15:11-31), um homem teve dois filhos e, um certo dia, o mais moço pediu ao pai sua parte na herança, fazendo-o dividir com os dois a sua fazenda. Passados alguns dias, o mais moço partiu para uma terra muito distante, num país estranho, e lá dissipou toda a sua fazenda, vivendo dissolutamente. Depois de ter consumido tudo, houve naquele país uma grande fome e ele começou a sentir privações até cair na miséria. Então procurou ajuda junto de um dos moradores daquela terra, que o mandou para a sua fazenda, a fim de cuidar dos porcos. Ali, sentia vontade de comer o que os porcos comiam, mas nem isso ganhava. Insatisfeito, pensa na casa do pai que tinha pão em abundância. Decidiu voltar e pedir perdão. Quando ele ainda vinha longe, o pai avistou-o e correu para abraçá-lo e beijá-lo. E o filho disse-lhe: “Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho”. Mas o pai ordenou que lhe dessem roupa, anel e

sapatos. Também deu-lhe comida, preparando-lhe uma festa, porque era o filho morto revivido, perdido e encontrado. O filho mais velho estava no campo e, quando foi chegando à casa, ouviu a música e o barulho da dança. Perguntou a um servo o motivo da alegria e ele o informou da chegada do irmão, que veio com saúde. Ele ficou indignado e não queria participar da festa. O pai rogou-lhe e ele respondeu: “Há tantos anos que te sirvo, sem nunca transgredir mandamento algum teu e tu nunca me deste um cabrito, para me regalar com os meus amigos. Mas tanto que veio este teu filho, que gastou tudo quanto tinha com prostitutas, logo lhe mandaste matar o novilho gordo”. E o pai respondeu-lhe: “Filho, tu sempre estás comigo, e tudo o que é meu é teu: era, porém, necessário que houvesse banquete, e festim, pois que este teu irmão era morto e reviveu: tinha-se perdido e achou-se.”

Os pontos de contacto existentes entre as duas histórias apresentam em *O Cachorro e o Lobo* uma continuidade analógica, ao mesmo tempo que o seu distanciamento. Retirando do texto bíblico os referentes simbólicos, teríamos os seguintes elementos: partida do filho mais novo *versus* permanência do filho mais velho. Em *Essa Terra*, o filho mais velho é que parte, para morrer ao retornar, e o filho mais novo é exortado a partir, para seguir o seu “exemplo”. Este, retorna, em *O Cachorro e o Lobo*, após vinte anos, resolvido a não ficar na pequena cidade, e com um tempo de permanência já marcado, um dia, apenas; uma necessidade emocional obriga o filho a voltar para a “casa do pai”. A necessidade de ser útil, por carência afectiva, e portanto psicológica (não permitir que o pai morra, sem revê-lo), é que impõe ao narrador o desejo de “voar” [...] o mais rápido possível” para rever um pai que não mais possui uma casa que possa acolher ninguém; há agora um desfazer da casa. O pai, tanto o de um texto como o do outro, recebe o filho com muita alegria, abraçando-o, mas o pai de Totonhim não o reconhece de imediato; ambos oferecem um banquete ao filho (fazem festa), mas em *O Cachorro e o Lobo* quem presenteia materialmente é o filho e não o pai (desejo de “aparência”, para diferenciar-se do irmão e confirmar as expectativas de quem fica em relação aos que vão para o Sul): os presentes são vários, sinónimo de prosperidade, e não são dados de vez, o filho dá ao pai, por etapas, camisas, sapatos, calças, um paletó (“Dei uma geral no meu guarda-roupa, para a alegria do velho”, p. 26) e um par de sapatos novos (“E o velho parece uma criança, ao abrir a sacola com os presentes que lhe trouxe”, p. 26), um radinho de pilha para mantê-lo

informado, já no momento da despedida, e dinheiro, sem se importar com o seu uso, mesmo que seja para a bebida.

O ciúme do filho mais velho no conto bíblico é referência básica para o ciúme do filho mais novo no romance, evidenciado pelas expressões “idolatrado salve, salve”, sempre que o narrador se refere ao irmão morto. Finalmente, o país distante, onde se vê obrigado a cuidar dos porcos de outras pessoas no conto bíblico, no romance constitui-se na “terra prometida”, em que se tornou o sul maravilha aos olhos dos nordestinos, de onde se espera sucesso e abundância. Nesse momento, as duas histórias entrelaçam-se, porque o desejo de sucesso, incentivo para os que partem, não se realiza em nenhuma delas, haja em vista a situação da personagem-narrador de *O Cachorro e o Lobo*: funcionário médio do Banco do Brasil (guardador também de porcos), em vias de demissão, ilustrativa da fase de recessão econômica no país, revelando a ideologia social e, consequentemente, assumindo uma postura crítica.

Na sociedade patriarcal, o abandono dos filhos da casa paterna transparece como transgressão. Os dois filhos abandonam a família e vão para a cidade grande (país distante). O filho mais velho, Nelo, em *O Cachorro e o Lobo* é que se torna o transgressor da lei do pai, não o filho mais novo, como na passagem bíblica. Na narrativa de Antônio Torres, o filho volta, mas não consegue conviver entre os seus, preferindo desistir da vida. Por não ter voltado como era esperado e, para não decepcionar os pais e a cidade, sucumbe. A história do mais velho, seu retorno e sua desilusão, que resulta em suicídio, é contada em *Essa Terra* e rememorada em *O Cachorro e o Lobo*. Totonhim, praticamente expulso de casa, ou melhor, induzido a partir, volta de forma rápida e temporária (um dia apenas) e não pretende ficar. A resistência do irmão mais velho no conto bíblico torna-se uma realidade constrangedora no romance de Antônio Torres: morto, não pode ser sequer lembrado, para não causar desgosto ao pai. Torna-se a palavra interdita: não se deve “falar de corda em casa de enforcado”. Nessa saga familiar, não só os filhos são transgressores, mas também o pai que abandona a família, partindo sem olhar para trás.

Revela-se a inversão paródica: filho morto, filho amado. Filho vivo, filho ausente. Consuma-se a transgressão, conforme esclarece Hutcheon: “A paródia pós-moderna caracteriza sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de

autoridade e transgressão.” Materializa-se a figura do “ex-cêntrico”, pela ambiguidade do retorno à casa paterna: a casa do pai verdadeiramente não existe mais, pois não pertence ao pai de Totonhim, sendo a casa do pai de sua mulher, do seu avô, portanto. Entretanto, foi aquele o lugar de um reencontro: “Estamos os dois na sala de visitas de uma velha casa. Uma casa velha”, “Casa velha”, repete Totonhim, espaço onde várias gerações “se arrancharam, nos dias de missas, nas santas missões, nas festas da padroeira” (CL, p. 25), espaço que naquele momento levou Totonhim a retomar o tempo: “Minha memória só pode alcançar o tempo em que os meninos da minha idade faziam a festa, embolados numa mesma cama, em colchões e esteiras jogadas no chão. Aqui era a casa da rua e pertencia ao meu avô paterno” (CL, p. 25), enfatiza. Agora, resta ao pai apenas a chave para mantê-la limpa, isto é, mantê-la preservada. A casa da infância foi destruída e pertence a novos donos. A casa verdadeira do pai, a da roça, uma tapera, não deslumbra o filho, porque não guarda dela nenhuma história particular: é apenas o “habitat” do pai. Por outro lado, sem referências na cidade, pois são muito poucos os que o reconhecem, presencia o primeiro assalto ao supermercado, que, analogicamente, se vê também assaltado por ele, um “estranho”, proporcionando a dúvida sobre se ele não seria um dos prováveis assaltantes, já que não possuía nenhuma marca distintiva, vestido que estava ao estilo dos assaltantes: jeans, ténis e camiseta.

Sem referencialidade, a partir daí, efectiva-se o confronto pai e filho, desfazendo-se o jogo de espelhos e criando um espaço de distanciamento e diferenças: filho que não se reflecte no pai, que é a figura do lobo; pai que não se vê reflectido, na figura do cachorro; filho que recusa a casa do pai; e pai que desconhece a casa do filho. Continuidade e mudança. Qualidade do pós-modernismo: ser “forasteiro de dentro” (HUTCHEON, 1991, p. 98), na linha fronteira. A ruptura ocorre por dentro; a crítica dá-se pelo conhecimento e recusa: o universo patriarcal começa a falir, uma estrutura que se fragmenta e pouco a pouco perde a sua força e o seu poder.

A cidade que havia deixado para trás, e guardada durante vinte anos na memória, não é a mesma: “Nada mais é como antes, parece me dizer a terna, tristonha e chorona Noêmia [...]” (p. 12). Muitas mudanças ocorreram: a irmã já havia antecipado, e agora era o seu próprio olhar a perceber e analisar. Sugestionado por esta constatação, o narrador-personagem vai tentando “redescobrir” a nova cidade. Com ironia, relaciona lixo/gente, característica da cidade grande e da vida moderna, em que a combinação é

evidente, pois que a rua representa o estilo consumista que absorve o cidadão de um novo tempo. A Junco actual conseguiu mudar o sotaque carregado característico da região, mas conservava o mesmo cidadão subdesenvolvido. A sua paisagem no romance é marcada pela ausência de chuva, referenciada diversas vezes na voz do pai e na voz do filho. Este, logo nos primeiros momentos da sua chegada, observa a paisagem, percorre a memória, com seu olhar de câmara marcando o seu ponto de vista entre as duas cidades sem chuva. A do passado e a do presente: “uma câmara passeia pela velha praça de sempre e revela os olhos contristados do velho povo, a se debulhar em grãos de chuva, as pérolas de chuva de uma terra onde nunca chove, mas onde, se Deus quiser, vai chover” (CL, p. 24). Como não chove, a cidade não prospera, embora já possua antenas parabólicas, permitindo-lhe, de certa forma, estar “antenada” com o mundo, cujo intermediário é o prefeito. Daí o narrador deduzir: “difícil achar alecrim” (CL, p. 13). Planta nativa, bastante perfumada, utilizada em temperos culinários e na preparação de chás caseiros. A cidade sem sabor e sem cheiro.

Alastrando pela casa, a memória anima-se. A casa começa a ganhar sentidos e as diferentes significações começam a aparecer. A primeira elaboração é feita na linguagem: casa velha e velha casa. E o narrador justifica as duas expressões, as quais já referenciámos: casa histórica, habitada por muitas gerações, pertencia ao avô materno. Considerada a casa da rua, representava o espaço das festas e da alegria, casa da infância e dos momentos lúdicos, da despreocupação e da vitalidade:

Com certeza, esta casa deve guardar a memória da felicidade das crianças e das desavenças dos adultos, principalmente entre minha mãe e suas irmãs. Por que viviam se estranhando? Nós, os meninos, não nos interessávamos pelos seus desentendimentos. Enquanto as mães brigavam, os filhos brincavam (CL, p. 25-26).

Casa velha, já sem cor, “bastante castigada, descascada, desbotada, como se estivesse cheia de estrias, rugas, tristeza e cansaço” (p. 26). Num processo de animização, o narrador associa-a à própria velhice humana, responsável pela morte e/ou desaparecimento de seus antigos moradores. Casa solitária, como o pai (“Penso que é inútil tentar saber dele por que decidiu viver assim, sozinho, longe de todos” (CL, p. 27). O pai ficou com a chave, para fazer a manutenção, mas não quer habitá-la, passando apenas pouco tempo ali, quando resolve deixar o seu espaço, a casa da roça, e vir à cidade. A chave, numa representação de poder, tem a função de penetrar na casa,



vazia, lacrada, numa relação de semelhança com o pai, que, embora revele fragmentos da sua memória, deixa tantas outras interrogações no filho: “Por que ele e mamãe se separaram? Não tem mesmo medo de morrer sozinho?” (CL, p. 27). A velha casa é preservada com as portas e janelas sempre fechadas. Quartos fechados e relógio parado. Não há nem movimento, nem vida. Apenas o pai a percorrer seus espaços.

Na sala de visitas, percebe que o retrato do avô permanece no mesmo lugar e o da avó não se encontra mais ali. Aquela fotografia imponente na parede não parece ser apenas um registo visual para Totonhim, conseguindo tocá-lo de maneira efectiva e, certamente, com alguma marca emotiva, uma vez que o leva a resgatar uma lembrança de alguém que já não existe mais. Traz, mais uma vez, para o instante presente, o rosto como era, o que o faz participante de um dos diálogos improvisados, imaginado pelo narrador, mas presente. É nessa representação, nesse indício, que a fotografia na parede apresenta uma relação inevitável com a memória, ao representar um instante que o tempo levou, e agora é lembrança. O avô, enquanto referência, continua na casa, na fotografia, que é o índice da sua existência. A relação fotografia/memória lembra-nos aqui Halbwachs, para quem, em grande medida, “a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimos ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (HALBWACHS, 2006, p. 91).

O retrato do avô, ali na “casa velha”, parece revelar aos que, por acaso, ali entram a presença marcante da autoridade do avô, evidenciada, principalmente, na preservação da família, na manutenção das tradições (forte religiosidade) e na formação de valores morais e ideológicos, como se pode observar em um dos diversos diálogos imaginários do narrador e neste, que mistura presente e passado, caracterizando o respeito do neto por essa autoridade familiar:

- Totonhim, ainda bem que você chegou, para tirar uma dúvida. É verdade que você é comunista?
- Por que o senhor está me perguntando isso, padrinho?
- Porque me disseram que você não acredita em Deus (CL, p. 30).

Mesmo no espaço da recordação, o narrador não consegue enfrentar o avô, através de um discurso “verdadeiro”, como se percebe pela conclusão:

- Por que você às vezes perde a fé em Deus?
  - Não dá para acreditar em tudo, o tempo todo.
  - Em Deus, dá. Acredite. E Deus lhe ajudará
- (CL, p. 30).

E vem a resposta irônica, apenas inferida, mas conservando o distanciamento, de respeito com o avô, manifestando também uma indiferença com um tempo que já passou:

Mas, acredite, meu inesquecível padrinho, meu idolatrado, salve, salve, avô: não vim aqui para ofender a Deus, nem para denegrir o senhor, nem para desonrar e manchar sua memória. Portanto, não se sinta ofendido se eu lhe disser que só há duas coisas no mundo das quais sinto saudade: o tempo dos comunistas e o tempo dos boleros. Acho que o mundo era muito mais interessante nesse tempo. E o que era que havia nesse tempo? Sei lá. Já passou (CL, p. 31).

Preso às memórias do passado e ao forte desejo de redescobrir o pai juntamente com a cidade, o narrador rejeita considerações ideológicas mais amplas, aparecendo como índices de uma possível posição política, que contraria os valores conservadores corroborados pelo avô. Daí, a recusa em admitir a verdade, rejeitando ser considerado “um rebelde”, ou mesmo em admitir verbalmente sua transgressão aos modelos convencionalizados pela vida em família. Justifica-se, no texto, o que os teóricos discutem quanto ao tratamento ideológico na narrativa pós-moderna, quando consideram que a ideologia se vincula ao marco de classe, portanto a uma referencialidade.

O respeito pelo avô, no entanto, é contrabalançado pela revelação da bondade dos avós, ao lembrar-se do ritual da Semana Santa, quanto à obrigatoriedade de comer peixe (bacalhau), como alternativa à abstinência da carne, e sua rejeição ao alimento. Não apreciando o prato, solicita outra coisa e a mãe não permite que lhe seja dada, advertindo-o de que se tem de comer o que está na mesa. O avô e a avó interferem, exigindo que lhe ofereçam outra coisa, desabafando o narrador: “Bom mesmo é ter avô e avó! Pai e mãe são muito chatos. Batem, reprimem. Avó e avô botam o neto pra quebrar” (p. 33). Manifesta-se, nesse momento, uma certa atitude “infantil” e dependente do narrador. Recorrer ao passado também é reencontrar-se na infância, quando “tudo eram flores” e vivia sob cuidados, o que resulta no romance como a

atitude melancólica diante da ausência das flores no quintal, no presente, e consequente ausência de cheiro. Ao discorrer a respeito da memória Colectiva e memória histórica, Halbwachs faz referências à relação das crianças com os avós, e supõe que estes se aproximam das crianças levados por razões diferentes, “uns e outros se desinteressam pelos acontecimentos contemporâneos em que se prende a atenção dos pais” (HALBWACHS, 2006, p. 84). Pode estar aí algum traço que tenha motivado este estado de retornar aos avós.

Apesar da atitude melancólica daquele instante, trinta minutos depois de sua chegada, tudo lhe parece visto, conversado e resolvido. Totonhim prostra-se na janela por longo tempo. Aquela janela agora aberta, escancarada para o mundo lá fora, e ele o observador. Olhando à janela para a Junco actual, o narrador compara-a com São Paulo. Primeiro, aprecia o silêncio, outra marca constantemente repetida no romance, e que ganha espaços num sentido de importância, valorização e desejo, embora questione a sua duração suportável:

Sim, certo, estou adorando este **silêncio** tão profundo [...]. É tão incrível que levou o meu pai a me perguntar, num momento em que eu estava calado: “O que foi que você disse?” E respondi: “Nada. Eu não disse nada.” Já percebendo o efeito de tão longo **silêncio**, meu pai começava a ouvir tudo o que se passava na minha cabeça. Para quem vem de uma megalópole como São Paulo, um **silêncio** destes vale mais do que ouro em pó, [...] e de todas as loterias somadas, mas, mesmo assim, eu já começo a me perguntar por quanto tempo serei capaz de suportá-lo. Tanto quanto não sei até quando os meus pulmões resistirão à limpidez do ar que estou respirando. **Silêncio** (CL, p. 43).

O passado e o presente permanecem diante do seu olhar e, a seguir, confronta os dois espaços. A agitação da cidade grande opõe-se à tranquilidade da cidadezinha, com o narrador, em mais um percurso intertextual, quase a dizer como Drummond, em “Cidadezinha Qualquer”: “Eta vida besta, meu Deus!”:

Da janela vejo a velha e preguiçosa praça de sempre, com suas casinhas de platibanda coladas umas às outras, todas iguais, ou quase todas. Vejo uma ou outra pessoa andando, bem devagar, um passo hoje, outro depois de amanhã e o pensamento em anteontem. Vejo os telhados enfeitados por antenas parabólicas. [...] E quais serão os sonhos deste lugar? [...] Um homem passa a cavalo, chapéu de couro, jaleco de couro perneira de couro, sapatos de couro cru — deve ser o último vaqueiro. “Dia”, ele diz. “Dia”, respondo. Basta isso, eu me recordo: dia, tarde, noite. E todos entenderão que você está dizendo bom dia, boa tarde, boa noite, Aqui, quem fala muito acaba dando bom-dia a cavalo (CL, p. 45).

Fazendo um breve balanço da sua viagem, lembra-se de já ter comprovado que a mãe não está louca e o pai está cheio de vida, lépido e fagueiro, ainda canta e sabe cozinhar. Ele ainda ali, contemplando o universo interior e exterior, certifica-se de que a sua cidadezinha continua viva e no mesmo lugar, descrevendo as casas com os detalhes observados: “suas casinhas coladas umas às outras, todas pintadas, paredes brancas, portas e janelas azuis, paredes amarelas, paredes cor-de-rosa, telhados rebatendo os raios do sol, refrescando a morada do seu povo (CL, p. 68). E reflecte sobre a Ladeira Grande, porta de entrada e saída da cidade:

Ladeira Grande: quantos você viu passar? Quantos se foram? Quantos voltaram? Quem voltava tinha a obrigação de contar vantagens, trazer as modas, embasbacar os que ficaram, como era o dever e responsabilidade de um aventureiro bem-aventurado (CL, p. 68).

Ainda compara a utilização do tempo nas duas cidades, revelando a adaptação do exercício do princípio “*time is money*”, propósito fundamental da mentalidade capitalista, assumida em São Paulo, e o total desinteresse por ele em Junco: “Afinal, venho de uma cidade onde ninguém tem tempo a perder com uma história que não possa ser resumida” (CL, p. 67), enquanto “neste mundo de roceiros, a conversa é longa e demorada, como a dos portugueses, dos quais nem sabem quem sejam ou onde ficam” (CL, p. 68). Os moradores já se distanciaram de suas origens históricas e nem se interessam por elas. Eles não sabem “que um dia um bom contingente deles” portugueses, “aportou no Brasil, trazendo a sua fala e os seus costumes. E uma certa vaguidão. Aqui só se sabe do sol e da lua, da noite e do dia, da chuva e da seca. E dos que se foram. Para São Paulo” (CL, p. 68).

A mãe também se ausentou do Junco e comprovadamente não é louca, embora o narrador tenha consigo as fortes e inesquecíveis lembranças do dia em que teve que levá-la às pressas para o hospital, por ter perdido o juízo por causa do filho Nelo. Separada há muito tempo do pai, ou seja, desde a morte de Nelo, vive em outra cidade do interior, Alagoinhas, próxima de Junco, um pouco mais desenvolvida. E o narrador descreve a casa da mãe, por onde passou na vinda e passará na volta, detalhe desconhecido do pai. Foi ela, portanto, quem lhe ofereceu o primeiro banquete no café da manhã, regado de comidas típicas da região e oferecer-lhe-á um segundo no caminho de volta: “Mora sozinha, numa casa simples, modesta, mas bem arrumadinha e

ensolarada, com uma varandinha nos fundos, dando para um quintal arborizado, cheio de flores” (CL, p. 58). Mais uma vez, a casa, seus espaços e detalhes são presentes na narrativa. Todas as casas parecem mencionadas: a do passado e a do presente, e as que são, ao mesmo tempo, do passado e do presente, num entrelaçar do tempo em sua memória.

O pai sugere que Totonhim saia, para sentir a cidade mais de perto, “ver os amigos e parentes”, enquanto ele prepara o almoço. Num primeiro momento, decide “dar um tempo”, pois precisa “criar coragem para encarar o povo, o velho e o novo povo do Junco”, e só depois sai e percebe que, na rua, não é reconhecido. E conclui: “O ir e vir se tornou tão banal que já não impressiona a pessoa alguma” (CL, p. 69). São Paulo torna-se um lugar distante, mas comum. A metrópole parece não ter mais o encanto de antes, e já não era um lugar tão distante, aproximação que se deve à facilidade das idas e vindas, possivelmente pelo sinónimo de uma nova prosperidade que já não era o mesmo. E a cidade havia crescido.

Permanece então desconhecido, até que a cidade é mobilizada pelo assalto e ele se torna um suspeito. Resta-lhe trazer a chuva, vaticínio do pai: “Vai chover... E você vai virar um herói” (CL, p. 77). Não provoca surpresa em ninguém. Gostaria de ter causado um certo rebuliço na cidade, mas ela mantém-se imperturbável, justificando, decepcionado: “Já não se fica à janela, esperando os que chegam, olhando os que passam, gritando pelos nomes mais conhecidos, fazendo as honras da casa para os mais ilustres. Cadê o povo desta terra? Morreu de sede? Foi devorado pelo sol?” (CL, p. 78). E o desespero do narrador expressa-se na confissão:

Guardei este lugar como última possibilidade de refúgio, para criar galinha, quando levasse um pé na bunda no emprego, na onda devastadora do enxugamento empregatício, na devoradora maré da reengenharia global. Ou quando estourasse uma guerra no Brasil (CL, p. 83).

Em seu percurso pela cidade, encontra uma mendiga, “velha, maltrapilha, suada e suja”, cantando, e pára em sua frente: “- Mô fio, me dá uma nica”. A sua memória então é imediatamente tomada por uma lembrança afectiva, ao que ele exclama: “*Mamma mia. Mater dolorosa*”. “Mô fio” era uma fala de sua mãe, agora ecoada por meio daquela mulher que, pouco a pouco, deixava de ser uma desconhecida em seu percurso

pela cidade, enquanto ele complementava as suas lembranças, lembrando que o termo uma “nica” era “o trocadinho da gorjeta para um menino de recado [...]. Nem meu pai diz mais palavra assim” (CL, 101). Ela então descobre que ele mora em São Paulo, revela que tem dois filhos naquela metrópole, e então os interlocutores se surpreendem um ao outro, numa revelação a partir da resposta de Totonhim, ao ser perguntado de quem ele era filho: “Totonho de Sinhô do Pilão, marido de Maria do finado Godofredo?” Era tia Anita, cunhada de seu pai. Perdera tudo. Sua casa da roça ficava no alto:

A frente da casa dava para o pôr-do-sol mais bonito do mundo. Os seus pastos se esparramavam ladeira abaixo. E os fundos da casa davam para um matagal, cheio de cedros, paus d’arco, sucupira e passarinhos de todas as cores e espécies. Eu me lembro até da raposa que aparecia de noite para matar suas galinhas e ovelhas (CL, p. 103).

Desenvolve-se então uma conversa familiar, com revelações e lembranças. A repetição das perdas, casas perdidas. A decadência familiar torna-a mais penosa. Oferece-lhe dinheiro. Mais do que o pedido. Dessa vez, sem ostentação, mas, sim, porque o tempo presente começa a fazer muito sentido. Aquela mulher não era apenas “um trapo humano”, havia um elo com a sua memória, a memória da sua própria família, referências colectivas.

E a casa onde ele nascera? O que restara dela? A irmã tentara convencê-lo a não visitá-la, pois a história havia sido reduzida a um caco de telha, como já mencionámos. O pai nega-se, enfática e radicalmente, a visitar a casa que ele mesmo construíra: “- Eu? Nem morto”, e nenhuma explicação directa ao filho, ao perguntar o motivo, mas, ao mesmo tempo a intensidade de uma explicação em entrelinhas, profundas: “- Ora por quê! Não me pergunte. Mas vá lá. Eu espero você aqui.” Nelo também a rejeitara. Contudo, com todo o seu envolvimento com o passado, as coisas, os lugares, as vivências, os detalhes, a forte presença na memória, Totonhim não hesita, e vai em sua busca. Para Bachelard, é impossível escrever a história do inconsciente humano sem escrever uma história da casa (BACHELARD, 1990, p. 89). Os seus espaços, seus compartimentos, móveis, e objectos pessoais estão presentes na memória, representativos, de modo a suscitar sonhos e lembranças a partir dessas relações significativas, que envolvem os familiares e demais pessoas ao seu redor. Enfim, o lugar tornara-se um deserto. Cancelas trancadas e cadeados. Havia aquele pé de fícus que reinava ao redor da casa, “única referência de um tempo perdido” (CL, p. 135).

Totonhim não apenas tenta reconstruí-la mentalmente, mas parece sentir a sensação de nela penetrar, circular, cumprindo o seu desejo de reencontrá-la:

O avarandado. A sala de visitas. O quarto dos meninos. A sala de jantar, o quarto dos meus pais, o quarto das meninas, o corredor para a cozinha, a dispensa, o paiol de feijão, milho, farinha e cachos de banana, o banheiro, a varandinha aos fundos dando para um quintal de flores, a casa de farinha logo ao lado, um pé de mamoeiro perto da janela da sala de jantar, pés de juazeiro, cajazeira, graviola, araticum e pinha no outro lado, em volta da casa, dando frutas e sombra. E nada. Nada além da grama, que encobriu todas as marcas da nossa existência aqui (CL, p. 135).

A descrição, em frases nominais, indica o processo gradativo da visualização extraída da memória. Observa-se o detalhamento do “verde”, das árvores, uma recorrência frequente no discurso do narrador. A paisagem rural, mais “natural”, mais primitiva, ficou gravada na memória, relacionada com os espaços. A terra onde seu umbigo estava enterrado - costume nordestino: plantar raízes -, já não pertencia à sua família. Apenas lembranças, referências, recordações. Os donos eram agora outros. A propriedade tornou-se alheia, uma terra estrangeira ainda sem ambientação, marcada por incômodos. E ele lamenta: “Quantos sonhos, quantos sonhos, eu me digo, andando de um lado para outro, com o caco de telha na mão. Um caco de telha com certeza feita pelo meu pai, na sua olaria [...]. Quantos sonhos, quantos sonhos [...].” (CL, p.136), repete Totonhim em voz alta, aos berros, sozinho, ali no “deserto”, dirigindo-se “ao vento, à grama, ao pé de fícus, ao caco de telha, ao pó”. O narrador tem um momento de êxtase, de catarse, e lembra-se de que a sua irmã Noêmia disse que ele também iria chorar quando encontrasse aquele caco, representação da casa inteira, e olha em volta, à procura das casas da vizinhança e dos familiares, comprovando que só árvores ficavam em torno de cada uma delas: “Começo a gritar pelos nomes das pessoas de quem eu mais gostava [...], quando eu gritava, alguém respondia [...]. Agora é um grito que ecoa no ar, se perde loucamente no espaço. Um grito para ninguém” (CL, p. 136). O grito que era o chamado de um menino para outro, para brincarem. Comprovando visualmente a ausência física da casa e toda a dor provocada, intensifica a sensação de abandono, de perda, do tempo que se foi e então revela: “Não, não estou chorando. Mas é pior. Acho que estou ficando louco” (CL, p. 136). Ele, que tanto havia sonhado com aquela casa, tinha agora a certeza definitiva de que a sua existência, de facto, dependia do sonho para a sua permanência simbólica na memória. Comenta, a propósito, Bachelard:

Uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela nos revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece” (BACHELARD, 1990, p. 92).

A seguir, informa sobre a partida do pai:

No dia em que foi embora desta casa... desta que era uma casa, a sua casa, o meu pai bateu a cancela, sem olhar para trás. E nunca mais voltou aqui. Não lhe direi nada sobre o caco de telha. Vou deixá-lo no mesmo lugar em que o encontrei, até que as águas da chuva o arrastem, na correnteza. E assim, de nós, do nosso tempo aqui, não restará mais nada. Nem o caco de telha.

[...] E eu que sonhei tanto com essa casa, como o lugar... deixa pra lá (CL, p. 137).

Comprova-se uma nova inversão paródica. A história de Totonhim é pontuada por abandonos. Nem só os filhos abandonam a casa. O pai também é um transgressor da lei patriarcal, para surpresa do leitor e avaliação crítica do narrador. E o “cachorro”, o diferente, vai plantando novos sentidos. Decorridas as vinte e quatro horas, “já era para estar longe, no caminho de volta” (CL, p. 209), diz ele, depois de ter sido acordado pelo pai: “Mosquitinho, mosquitinho...”, diz, aproximando um palito de fósforo em brasa, queimando o braço de Totonhim, ambos levados ao tempo da infância, quando assim o pai o acordava. “Fazia era tempo que eu não dormia tão bem. Como se eu tivesse voltado aqui para me sentir uma criança”, e era a criança e o adulto, que juntos retornaram, para logo regressar novamente. Banho tomado, corpo vivificado. Prepara-se para partir, lavando o dia em Junco. E o narrador vai conhecer a “toca do lobo”, a casa sem história, vazia de recordações, sem passado:

E logo chego à toca do lobo, depois de avançar por alguns poucos metros de estrada de terra molhada, escorregadia [...]. Começamos pela casa. Uma taperazinha, com um pequeno avarandado e um banco de madeira, de frente para o pôr-do-sol, sala, quarto, cozinha e banheiro. Tudo minúsculo, mal dando para uma pessoa se mover lá dentro de braços abertos. Uma toca mesmo. Mas com tudo muito arrumadinho: a cama — de solteiro —, a mesa, com duas cadeiras, as panelas, os pratos, os talheres e as toalhas no banheiro. Fogão de lenha, potes d’água, luz de candeeiro, como antigamente. Aqui ele faz tudo, sozinho. Planta, colhe, lava, passa, varre, cozinha. Em volta da casa muitas árvores frutíferas: mangueira, jaqueira, mamoeiro, bananeiras, cajueiro. E um terreninho que dá feijão, couve, batata-doce, aipim, essas coisas. Olho em frente, pros lados, lá pra baixo. E lá embaixo está a rua, como o lugar sempre foi chamado, desde os seus tempos de povoado. Virou uma cidadezinha, quieta, silenciosa, enfeitada de árvores e antenas parabólicas — à espera o fim do mundo. Não faz nem meio século que ganhou o status de cidade. Mas quanto anos de solidão? (CL, pp. 214-215).



No romance, a cozinha torna-se o espaço simbólico por excelência. Ali, em tempos passados, era um espaço reinado pelos movimentos agitados da multidão de familiares. Era um lugar escolhido, lugar privilegiado das conversas, onde se preparavam os alimentos dos dias festivos, mas também um lugar da morte: aí morrerá o avô de um ataque cardíaco. Agora, Totonhim avalia o silêncio que a domina: “[...] reina o silêncio no templo da boa prosa” (CL, p. 38). O templo, o lugar sagrado, lugar de vida e de morte. Mas Totonhim ainda não sabe o que o espera. Também é o dia da surpresa, da retomada, lugar festivo, como havia sido no passado longínquo. Nesse espaço, Totonhim aproveita para ler as ideias do pai. Primeiro, sobre os vaticínios religiosos, referentes ao fim do mundo: “dessa vez não será com água, mas com fogo”. Por analogia, a água simbolizando a vida (prosperidade da terra ao mesmo tempo que purificação) e o fogo, a destruição total. O pai não quer admitir que também esse filho desapareça, como o outro: “[...] Não, eu não quero estar aqui pra ver. Mas não se assuste, não. Vai chover no dia do fim do mundo. A chuva apagará o fogo” (p. 44). Carente de água, teme o fogo. O desejo, manifestado na repetição veemente de referência, a água conota a esperança de uma realização que se aproxima, apagando, diluindo o medo do fogo.

O narrador, ao descrever o pai, cede-lhe a palavra, utilizando a primeira pessoa, correspondente ao discurso do pai: o primeiro homem alegre, o senhor dos caixões, o que parece já ter enterrado todas as tristezas. Risonho de orelha a orelha. Sem tensão, acabrunhamento, aporrinhão, stresse. Desinformado, nem lê jornais, nem vê televisão. Sem mulher, que dá “aporrinhão”. Sem filho, para não causar preocupação. Aposentado, como trabalhador rural, recebe um salário mínimo por mês, como a mãe. Suficiente, porque dá para comprar sal, açúcar, cigarro e fósforos. “O resto eu tiro da terra. Planto, colho e como. Feijão, aipim, milho, batata-doce, banana, mamão, caju. E o que eu planto sempre dá. Vivo sozinho e muito bem acompanhado.” (CL, p.67). Eis o pai, a partir do seu olhar do filho e do próprio. E o mais importante de tudo é que o pai sabe cozinhar. E sabe fazer surpresas: “Tem uma pessoa daqui que nunca esqueceu de você. Sempre fala de você, lembrando os seus velhos tempos” (CL, p. 74). É Inesita, a que foi devolvida por já ter sido iniciada sexualmente, talvez pelo próprio Totonhim.

E eis que é chegada a hora do banquete: portas e janelas abertas. A casa com luz, brilho, limpeza, bem arrumada, flores. O relógio volta a funcionar. Deram corda.

Roupas lavadas. O cheiro de comida. Um almoço. Faltam a mãe e os irmãos: É verdade, senti falta de minhas irmãs e dos meus irmãos, de suas vozes, risadas, exclamações, brincadeiras e desentendimentos à mesa. Aí, sim, a festa seria completa (CL, p.123). Porém, à mesa está exposto o perigo, convidativo: o tempero caseiro — cheirinho bom de alecrim a dar água na boca —. E um molho de caldo de feijão, palha de cebola verde e pimenta malagueta a assanhar as papilas gustativas, a provocar o apetite (CL, p. 124). Um prato forte, afrodisíaco? O desejo de Totonhim renova-se por Inesita. Reacende a chama do desejo infanto-juvenil, expresso pela ambiguidade: O meu pai pôs o perigo à mesa. Um prato forte demais para um dia de calor escaldante (CL, p.125). E, como parte resultante do jantar, marcam um encontro às oito horas no ginásio. O que se realiza. Em casa dela, e a sensualidade aflora. Cachorro e lobo começam a identificar-se: sente prazer, quando o pai o chama cachorro, mas também percebe que o lobo é velho e manso, um lobo na pele de cachorro (CL, p.153). Um cachorro uiva na hora do lobo (CL, p. 176). “À meia-noite, hora dos lobos, volta da casa de Inesita e o pai o espera, sentado na cadeira de sempre, ao lado da porta, como se tivesse passado toda a sua vida ali, à minha espera. [...] E era assim que ele ficava, no meu tempo de menino, toda vez que vínhamos passar uns dias aqui na rua” (CL, p. 191).

O medo da noite, o medo de Nelo e do encontro com os fantasmas. Fantasma, sentidos e explicações para uma diversidade de universos. Dentre eles, e de maneira ampla, o universo da psicanálise, o interior, o passado, reflexos no presente, a memória. O fantasma que representa a “volta do que está morto, da imagem gasta, do clichê e está no passado, já acabou. A história só existe como repetição idêntica” (PEIXOTO, 1999, p. 361-365). O fantasma tantas vezes anunciado no romance, o receio da própria sombra: “Se esta casa está cheia de fantasmas, em plena luz do dia, ainda não dá para dizer. Mas, por via das dúvidas, vou abrir todas as janelas e deixar o sol entrar. Sol, luz, muita luz. Antes que eu me assombre com a minha própria sombra” (CL, p. 42). Nasce o medo de dormir e sonhar com os fantasmas do passado, principalmente Nelo. Na sala em penumbra, paira a atormentadora imagem do morcego e a sensação de que não está ali sozinho: “Algo se move, se mexe, faz barulho. Meus olhos passeiam pelo telhado até localizarem, pendurado de cabeça para baixo, sua excelência, um morcego” (CL, 34). E, antecipando as suas conclusões, supõe que, pelo barulho, devia ser realmente o irmão. O pai chama-o para um café, na cozinha, e ele atravessa a porta da sala “como quem entra no túnel das tertúlias”, levando consigo a imagem do morcego pendurado de cabeça

para baixo. Mas os fantasmas apareceram à luz do dia, no instante do banquete. Talvez como uma “vingança” do narrador, relembra não a morte, mas o retorno do irmão e a conversação que mantiveram, em que Nelo lhe agradece por tê-lo deixado sentar-se à cabeceira da mesa, optando por sentar-se ao lado do pai.

A partir daí, vem-lhe à cabeça uma ponta de contentamento, quando compara os retornos, reactualizando adequadamente o mito bíblico: é ao filho mais novo que o pai oferece o banquete, como já ficou dito, como se observa na fala entre parênteses, talvez para confirmar a inevitabilidade do pensamento imprevisto e carregado de perversidade:

(Agora uma lembrança me surpreende tanto quanto a minha própria sombra. O meu irmão Nelo, com toda a sua aura, lenda e fama, não foi merecedor de um almoço glorioso como este que me aguarda — e que começo a degustar pelo nariz —, na sua ingloria volta a esta casa., há vinte anos. [...] Quando papai apareceu, já era tarde demais para oferecer-lhe uma recepção digna de um hóspede lendário. Nosso pai chegou a tempo apenas de fazer-lhe a embalagem para a viagem — a derradeira jornada do filho mais amado. São as tais ironias do destino, mano velho: o senhor dos caixões agora se esmera com mãos de mestre nas artes culinárias, temperando um manjar que, com certeza, por toda uma vida, sonhou em servir a você. Azar seu. E sorte minha, por ainda pertencer ao mundo dos vivos, embora já tendo chegado à idade em que você enfiou o seu pescoço no laço de uma corda. Nesse mesmo lugar. Nessa mesmíssima casa. [...]) (CL, p. 113).

O romance começa com o anúncio de regresso do filho à sua cidade, ou o regresso do filho ao pai, poderíamos dizer. As filosofias populares e a loucura estão impregnadas na cidade e o pai é destacado como referência básica no discurso dessa loucura e filosofia, como considera o filho-narrador. O pai é assim apresentado, como um pouco de filósofo e de louco, não escapando desta dosagem de excentricidade comum a todos os moradores da sua terra. Segundo ele, abandonar a casa significava falta de amor à terra, tornando-se uma maldição. A partida de Totonhim, no entanto, revela-se como necessidade de seguir o exemplo do irmão mais velho, como se fosse uma fatalidade a ser assumida. Todo o romance ocupa-se desse encontro e das memórias do narrador. As rememorações culminam com a sua partida e o seu retorno, sendo o pai o centro de toda a articulação das lembranças que revisitam o tempo e as suas significações também no presente.

A loucura do pai justifica-se pelo seu aspecto saudável, pela sua lucidez e carácter lúdico, um “brincalhão”, viciado em cigarro e supostamente na bebida, chegando a causar vexames. Entretanto, no romance, rejeita esse rótulo e, assim, recusa o convite do filho, quando este o convida para um brinde para comemorar a sua

chegada, o que é feito enfaticamente: “- Obrigado, mas não bebo”, e no mesmo instante pergunta ao filho se aceita um café, “se quiser, vou fazer, agorinha mesmo. Ainda se lembra o meu café?” (CL, 19). O narrador não apresenta a sua resposta, faz uma pausa, talvez para a sua reflexão, e é então que conclui, talvez ainda em seu encontro imaginário: “Eis aí, eis aí. Alguém me enganou, mas deixa pra lá” (CL, p. 19). Na rua, Údsu, parente do prefeito, é o único que confirma a história da bebida: “- Ele é duro na queda. E olha que chuta uma cana danada” (CL, p. 88). De acordo com o narrador, o vício era uma forma de mantê-lo vivo, cobrindo as tristezas, afastando-o da nostalgia, ao assumir a contemplação da natureza na sua casa da roça, em sua “toca”, permitindo-lhe a reflexão em sua permanente solidão, a conversar com os mortos: “Esses longos serões com os mortos faziam papai se sentir como nos velhos e bons tempos, quando tivera uma casa imensa, cheia de meninos e visitas” (CL, p. 15). A nostalgia do pai e o seu silêncio cobriam a casa, cobria a cidade, cobria uma exacta conclusão sobre a sua bebida. Apesar da sua presente loucura, apesar do seu *status* de filósofo e as suas conversas, havia nele um silêncio, também aclamado pelo filho.

Contudo, à medida que as horas vão passando, o narrador vai-se surpreendendo, o que o leva a repensar e reestruturar o que havia imaginado enquanto realidade que encontraria naquele regresso. Estimulado pelo discurso sobre o pai - da irmã e da mãe, pedindo-lhe que o aconselhasse -, é obrigado a desconstruí-lo e confessa a decepção por ter que enfrentar uma nova história, marcada pela expressão “história longa e triste”, pontuada, agora, pela sucessividade das ocorrências:

Na verdade mesmo eu estava preparado para uma história longa e triste — meu pai escornado no balcão mais encardido da mais remota bodega deste remotíssimo lugar, meu pai a tropeçar nas próprias pernas por becos sujos e vielas escuras, meu pai largado nas mais imundas sarjetas, meu pai lambido pelos cães e beijado — na boca! — pelas moscas, meu pai troçado, escarnecido, sacaneado pela turba, a malta, a galera, achincalhado desapiedadamente por tudo e todos, Deus, o diabo, o mundo (CL, p. 23).

Objectivamente, o filho esperava encontrar o pai em total decadência e degenerescência. Esta constatação desvia também o rumo da efabulação: “E aí nem bem chego aqui, descubro que não tem drama nenhum” (CL, p. 24), e sim a presença de um pai que parece feliz. E a narrativa, em processo, evidencia-se como uma fábula não-dramática, ultrapassando o que, pela previsibilidade, se tornaria “longa e triste”.

Percebe-se, pelos presentes levados pelo filho, como que uma pré-visão de morte que se desfaz *in praesentia*: camisas, calças, paletó e sapatos novos. Preparação para o enterro de um velho pobre? As próprias peças de roupas, retiradas do armário, levadas ao pai indiciam tal pré-visão.

Das recordações da infância fica-lhe na memória que era o pai que iniciava o dia da família. Sendo o primeiro a levantar-se, preparava o café e tirava leite no curral, sempre cantando. A preocupação com o alimento da família, manifestada com a visita de Totonhim, não seria a presença de uma das ambivalências observadas por Freud no homem, a oposição, ou neste caso, a marca de Eros, em oposição a *Thânatos*? Já se enformava o futuro lobo, o homem ligado à natureza.

Um aspecto em especial, o asseio do velho, destacado pela barba feita, afasta-lhe do pensamento a ideia de depressão e suicídio. Por outro lado, o pai não retirava o chapéu, símbolo da protecção e guarda do juízo: “Não ande com a cabeça no tempo. Bote o chapéu. Quem anda com a cabeça no tempo perde o juízo” (CL, p. 38). O pai conserva as suas convenções e valores religiosos. Acompanha a evolução tecnológica, até onde a cidade possibilita, transferindo o hábito do cigarro de palha para o industrializado Hollywood. É um ser ambíguo, por isso misterioso, nele, talvez a presença do Outro. Torna-se um discurso a ser decifrado.

O sentimento de perda aproxima-se do homem, chefe de família, e invade a casa, a terra, o próprio interior, tudo marcado, legitimado por assinaturas em Notas Promissórias. O homem teve que vender as terras por dívidas ao banco, empobrecido, devido a empréstimos feitos para plantar sisal e “se sentiu como um homem sem chão” (CL, p. 47), numa impotência e humilhação na cidade pequena, em espaços reduzidos, como homem fragmentado. O que era um passo para a prosperidade teve como resultado um efeito contrário. Manifestando indiferença, não pergunta nada sobre a vida particular do filho. Medo da decepção? Afinal, era também um filósofo e possivelmente disfarçava as suas inquietações, o não saber, e viver os aspectos naturalmente revelados pelos instantes do filho que regressara e merecia um grande banquete. Ponderava as suas atitudes, conscientes e inconscientes, hesitante entre o querer e o não querer saber, mantendo um certo silêncio, sem impedir o vivaz envolvimento nas conversas com o filho e uma popularidade na cidade.

Segundo o seu ponto de vista, a mãe confessa-lhe a razão da separação: ela queria que os filhos estudassem, encontrando a oposição do pai, “sempre dizendo que escola não enchia barriga de ninguém” (CL, p. 59). Tratava-se de um mundo desconhecido a um pai que, diante de determinadas circunstâncias, lhe dava conselhos: “Cuidado, meu filho, muito cuidado com as doenças do mundo” (CL, p. 65). Como um super-homem, pensa poder mudar o curso existencial: “Se há uma coisa neste mundo que não me conformo é com a morte” (CL, p. 65). Cognominado o “senhor dos caixões”, parecia, aos 80 anos, ter enterrado todas as suas tristezas. Era um homem alegre. Só conseguia odiar o banco e o prefeito, a quem chamava ladrão: “O prefeito não é um ladrão qualquer, um pé-de-chinelo que bate a sua carteira, rouba casas e galinhas. É um ladrão cheio de manhas, de lero-lero, que não furta ninguém em particular, mas rouba a todos em geral” (CL, p. 77).

Totonhim ainda teme o pai, vislumbrando o “pai de outros tempos”, autoritário e agressivo. Passeando, atrasa-se para o almoço e pensa que levará um “esporro”, o que não acontece efectivamente: “Um homem feito, dobrando a curva dos quarenta e se sentindo como um garotinho travesso ou um recruta relapso que sabe que será punido por estar chegando atrasado ao quartel” (CL, p. 98). Ele ainda não sabia o quanto o pai havia mudado. Pouco a pouco, a transfiguração, resultado do processo de travessia do pai, ganhava corpo na observação do filho. Supostamente, uma transgressão já ocorrida há muito tempo, só agora ganhava forma diante do olhar de filho, que se lembrava do pai de antes e o comparava ao do tempo presente, à semelhança de uma “nova criatura”.

O pai de Totonhim era filho de Sinhô do Pilão - nome da fazenda -, marido de Maria do finado Godofredo. Era assim que as pessoas eram conhecidas, sem uma identidade própria, determinando o carácter passadista, tradicional e conservador da cidade, insistindo em manter a continuidade, como explica o narrador: “Eis uma terra onde ninguém conhece ninguém pelo sobrenome, mas pelos pais, avós, etc. Fulano de fulano, de beltrano. Coitada da minha mãe. Ia morrer como a Maria de Totonho” (CL, p. 102), ironiza.

Como um olhar que retoma cenas e vai captando novos detalhes das lembranças, novamente observamos a mesa. Quando Totonhim chega para o almoço, depara-se com

muitas surpresas preparadas pelo pai. Abre as janelas, antes mantidas fechadas, e a casa ilumina-se, pelo cheiro da limpeza e arrumação. A casa movimenta-se, o relógio marca as horas e o filho reflecte: “Que bom estar numa casa com teto de telha e piso de tijolo. Meu pai sabia fazer tudo isso — telha, tijolo e casa. Antigamente. Hoje não pode mais pegar no pesado. Mas ainda sabe arrumar uma casa” (*CL*, p. 109). O filho mais novo começa a sentir-se protegido, com toda a sensação de estar sendo cuidado, que o leva ao sentimento de aconhego. Ao entrar no quarto, encontra a mala remexida e prevê mãos de mulher. Realmente, o pai trouxera Inesita para compartilhar da festa. A cozinha, antigo espaço sagrado, reencontra “a alegria dos seus tempos ancestrais” (*CL*, p.118). Eis que todos os acontecimentos presentes dão a sensação de um tempo resgatado, uma semelhança, um referencial. Embora houvesse a permanência do nunca mais outra vez, era um tempo percorrendo reconstruções na memória. Os movimentos, o cheiro, as comemorações.

O olhar do narrador, ainda circulando no espaço físico e nos espaços temporais, observava que a disposição na mesa e a continuidade eram conservadas: a oração, lugar à cabeceira, mas o pai não tirava o chapéu. Para não revelar a calvície, “guardada a sete chaves” (*CL*, p. 124). O cuidado paterno acentua-se: “Em que pensa tanto, Totonhim? Renove o seu prato. Coma mais. Coma mais. Pare de pensar na vida, que a morte é certa. E quem pensa muito não casa” (*CL*, p. 126). E Totonhim retruca: “Ou não descasa”. A insinuação não aguça a curiosidade nem do pai nem de Inesita. Não fazem as perguntas possivelmente esperada: “Pensei: é agora que ela ou os dois vão me perguntar se sou casado, se tenho filhos, por que não os trouxe, essas coisas.” (*CL*, p. 26). Riram. Após o almoço, pai e filho lavam os pratos num acto de comunhão, solidariedade, (re)aproximação. Uma sensação de limpar a alma, livrar-se de ressentimentos, reconciliação.

De uma coisa o velho Totonho não quer lembrar-se: da sua antiga casa, construída por ele, e sugere que o filho a reveja sozinho. Novamente retardatário, Totonhim ouve o que mais esperava ouvir, o velho chamá-lo cachorro, considerando: “É o seu jeito de demonstrar afeto. [...] Oitenta anos! E ainda cheio de verve, de veneno. Bem ao seu estilo: em fogo brando. Calma que o lobo velho é manso (*CL*, p. 148). O lobo havia envelhecido e junto veio a mudança, uma transformação. Rompe o silêncio e cachorro e lobo interagem. Abrem-se ao diálogo. O lobo, mais solto, confessa: “Estou

velho, mas não sou burro. Se fosse, não seria o pai de um filho tão sabido. Aliás, quando você era menino, eu admirava o seu gosto pelos livros e pela sua amizade com pessoas inteligentes. E o cachorro ainda comido, o pai observava-o na infância, admirava-o: E por que fico tão encabulado?” (CL, p. 149). Não podia abrir-se totalmente para o pai. Havia certos conteúdos que, certamente, o pai não gostaria de ouvir. Era noite e resolveram passear juntos. O lobo desabafa, relatando a importância das galinhas na sua vida:

Veja só, Totonhim. Vivo aqui sozinho, sem incomodar ninguém. E todo mundo me chateia, achando que sou um velho bêbado que só gosta de galinhas. Mas também gosto muito dos meus filhos. E mais ainda dos meus netos. [...] E as galinhas não cacarejam: “Velho bêbado, velho bêbado.” Só sabem comer milho e ciscar no terreiro. É por isso que fujo de tudo e de todos, pra estar junto delas, entende? [...] (CL, p. 157).

O velho lobo aspira à liberdade plena. A censura e o rótulo de beerrão atormentam-no, magoam-no. Afinal, o lobo tem agora, comprovadamente, uma alma sensível, é emotivo, revela a sua sensibilidade; o lobo verbaliza para o filho o seu afecto e a sua fuga: recolhendo-se, encontra no cuidado com as galinhas o seu espaço de liberdade. Deseja que o filho permaneça mais alguns dias. E, no momento da despedida, não consegue evitar que os olhos se encham de lágrimas. O cachorro, domesticado, acostumado à pressa da cidade grande, não deseja ficar. Mas avisa-lhe que vai voltar, na próxima festa de aniversário, passados vinte anos, quando ele completar 100 anos. Já não pensa em morte e os fantasmas se foram. Apenas o pai o liga a Junco, que agora nem para ele faz mais nenhum sentido.

A sugestão e a motivação que promovem a volta de Totonhim à cidade natal, primeiramente, decorrem de uma situação-limite, insinuada pela iminência da morte do pai, bastante previsível, quando se imagina alguém de 80 anos que vive solitariamente, num espaço diferente e afastado das pessoas. Por outro lado, é a expectativa de reviver lembranças inoportunas que condiciona o imaginário do narrador-protagonista, testemunha de um facto bastante desagradável, que gostaria de esquecer: a morte do irmão primogénito, tido na família patriarcal como aquele predestinado a ser o herdeiro-continuador da família. A volta passa a constituir-se, desta forma, como argumento para uma história repetida e conhecida, apresentando um final previsível. Tal não ocorre, porém. Não basta, agora, reencontrar o pai e aceitá-lo como é. Será preciso transfigurá-lo, num mundo de representações e de avaliação crítica.



## Capítulo III

### A NARRATIVA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

*Dá a sua sensação de existir apenas no passado e de os dias deslizarem às arréguas do passado como os relógios antigos, cujos ponteiros se deslocam ao contrário em busca dos defuntos dos retratos, lentamente aclarados pelo ressuscitar das horas.*  
(ME, p. 94)

#### III. 1. A trilogia: ciclo de aprendizagem

*Memória de Elefante*<sup>29</sup> (1979), romance publicado em 1979, marca a estreia do escritor António Lobo Antunes. A sua especialidade médica de psiquiatria contribuiu para moldar a sua obra, ao retratar, entre outros factores, o conhecimento do outro e a loucura. Este romance possui um título memorialista, como explica o próprio autor: “corresponde a uma frase que a minha mãe, referindo-se a mim, quando eu era pequeno, repetia sempre” (BLANCO, 2002, p. 178). Embora seja o seu primeiro romance publicado, não é o seu primeiro livro escrito. Segundo o autor, ao ser questionado sobre o fenómeno da escrita, antes dessa publicação houve uma série de livros que nem chegaram a ser vistos por ninguém: “escrevia-o e deitava-o fora”, inclusive, um bem extenso e que poderia ser o embrião dos outros livros, assegura ele. Apenas quando, de facto, achou ter encontrado uma maneira mais ou menos pessoal de ver as coisas, e com o surgimento de um conjunto de circunstância favoráveis, foi que o romance apareceu. (ARNAUT, 2008, p. 38).

---

<sup>29</sup> “Curiosamente”, Lobo Antunes afirma que o título original do romance seria *Deixo de viver aqui, neste papel onde escrevo*, frase final da autobiografia de Ângelo de Lima, considerado não comercial pelo editor. *Memória de Elefante* seria o título do romance seguinte, *Os Cus de Judas*, publicado no mesmo ano. (ARNAUT, 2008, p. 53). Posteriormente, o título *D’este viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra*, foi utilizado e reúne as cartas escritas à sua mulher, entre 1971 a 1973, quando combatente na Guerra Colonial.

Independentemente de *Memória de Elefante* ser considerado por Lobo Antunes um “livro de aprendiz”, denominação que acaba por comportar os dois posteriores, *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), os quais completam a sua trilogia “Ciclo de aprendizagem”<sup>30</sup>, é uma fonte de diversos estudos e traduções, o que possibilita alguma indagação quanto a esse conceito que o deixa, de certa maneira, “aquém” daqueles que integram os ciclos posteriores. Entretanto, entendemos que se tratar de um ponto de vista colhido de sua crescente intimidade com a criação, que resulta numa técnica de elaboração mais complexa nos romances posteriores. Ressaltamos que, em 1979, quando já se pensava numa segunda edição do romance, Lobo Antunes afirma: “Eu tinha a sensação de que as pessoas iam gostar desta história, porque é uma história de amor, mas é sobretudo uma história de angústia, de angústia existencial” (ARNAUT, 2008, p. 4). Angústia que envolve a dificuldade de viver, de amar a si e ao outro. Ainda na mesma entrevista, lemos:

o sucesso do livro se deve ao facto dele tocar um problema que é um problema actual entre as pessoas. [...]. O que me parece é que o livro é o discurso do medo, do medo da solidão, o discurso de uma criança abandonada, de um homem que tem receio do presente, que tem receio do futuro, e que, portanto, se refugia no passado como numa espécie de ilha, onde ele imagina ou fantasia que foi feliz para se defender do medo e da angústia do presente e da dificuldade de ser homem. (ARNAUT, 2008, p. 7, 10).

No percurso desta temática, não é apenas no “ciclo de aprendizagem”, enquanto técnica da arte da escrita, que este ciclo se detém, mas também na aprendizagem que é levada ao leitor, que com ela se identifica, percebendo-se a si mesmo, num acesso permitido pelo discurso memorialístico, por meio dessa técnica na qual o romance se apresenta: uma narrativa que não se desvincula da memória em nenhum dos ciclos posteriores. Embora o autor trabalhe com a ideia de que o que menos interessa ao romance é a sua história, mas sim a maneira como ela é contada, já havia ali em sua

---

<sup>30</sup> Na definição do próprio autor: “Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com “*Memória de Elefante*”, “*Os Cus de Judas*” e “*Conhecimento do Inferno*”; um segundo, das epopeias, com “*Explicação dos Pássaros*”, “*Fado Alexandrino*”, “*Auto dos Danados*” e “*As Naus*”, em que o país é o personagem principal; e agora o terceiro, “*Tratado das Paixões da Alma*”, “*A Ordem Natural das Coisas*” e “*A Morte de Carlos Gardel*”, uma mistura dos ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica. De certa maneira, o fim desta trilogia engrana na “*Memória de Elefante*”, pelo que o ciclo está fechado. Neste livro, vestidas de outra maneira, surgem as mesmas personagens da “*Memória de Elefante*”. As filhas transformam-se em filho, o homem deixa de ser médico para passar a ser cineasta, mas no fundo “*A Morte de Carlos Gardel*” retoma e amplia os temas da “*Memória de Elefante*”. Com menos gordura, menos banha e sem a necessidade do palavrão, da metáfora constante [...], e dos adjectivos, dos advérbios de modo.” (ARNAUT, 2008, pp. 214-215).

declaração um possível reconhecimento do seu romance de estreia, a sensação de que aquele não era um romance como outros por ele escritos e abandonados em gavetas ou queimados<sup>31</sup>.

Embora *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* sejam considerados pelo autor, “claramente, um livro de aprendiz” e “um livro binário”, respectivamente, e *Conhecimento do Inferno* “provavelmente”, o mais fraco dos seus romances<sup>32</sup> (ARNAUT, 2008, p. 282), é nestes livros, como já amplamente discutido, que começa a aplicar técnicas que marcam uma nova etapa da sua escrita, saindo assim do “ciclo de aprendizagem”. Como afirma Ana Paula Arnaut, “apesar de estes se consubstanciarem em narrativas mais simples que os romances que integram os ciclos posteriores, eles remetem já para a confessada vontade e preocupação de “mudar a arte do romance” (ARNAUT, 2009, pp. 22-23). Vontade e preocupação verbalizadas pelo escritor, entre outros momentos, em entrevista a Maria Luísa Blanco (2002): “o que pretendo é transformar a arte do romance”, e logo a seguir afirma que a história é o que menos lhe interessa, “é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte” (BLANCO, 2002, p. 125). Na experiência de mudar a arte do romance, recursos foram aperfeiçoados e outros novos surgiram, estabelecendo uma conotação de ciclos de maior ou menor acessibilidade, no sentido de exigência quanto aos labirintos técnicos. Entre os motivos que tornam os romances do primeiro ciclo mais acessíveis à leitura está a ausência de prolixidade de vozes e de pontos de vista, características que marcarão,

---

<sup>31</sup> Lobo Antunes justifica que a sua reação se dava “porque tinha a consciência de não ter encontrado uma voz, em primeiro lugar, uma maneira de escrever, um modo de contar, e depois havia sempre uma grande distância entre a emoção sentida e o pobre resultado que ficava escrito [...]” (ARNAUT, 2008, pp. 282-283).

<sup>32</sup> Trata-se de uma declaração feita em 1997, ano da publicação de seu décimo primeiro romance, *Manual dos Inquisidores*. Posteriormente, Lobo Antunes parece rever essa sua afirmação, como se observa em Conversas com Maria Luísa Blanco, entre Abril de 2000 - ano da publicação de *Não entre tão depressa nessa noite escura*, seu décimo quarto romance - a Fevereiro de 2001: “em *Conhecimento do Inferno* já se encontram todas as técnicas posteriores. [...]”. Resposta dada ao seu perguntado se o salto qualitativo na sua técnica narrativa se dá na trilogia “Benfica”. E em seguida: “Embora eu julgasse que *Conhecimento do Inferno*... era um romance ingênuo, simples, mas todos me disseram que não, que era muito bom.” (BLANCO, 2002, p. 205).

Acrescenta-se a esse respeito que, em entrevistas posteriores, e por ocasião de novas publicações, o seu olhar crítico e de satisfação técnica elege novos livros a partir dos quais começaria a sua obra, em substituição aos eleitos anteriormente. Assim, já foram eleitos: *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), e *O Esplendor de Portugal* (1997), além de outras declarações, como a respeito de *Fado Alexandrino* (1983), quando afirma que nunca escreverá o livro que gostaria de escrever; ou, pela publicação de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009), que confessa estar muito contente com este livro que marca um grande progresso em relação aos anteriores, como observa Ana Paula Arnaut, em: “A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes” (CAMMAERT, 2011, pp. 71-88).

progressivamente, as obras posteriores. O narrador de *Memória de Elefante* é heterodiegético, em regime de focalização interna com constantes intromissões de 1ª pessoa, e os de *Os Cús de Judas* e *Conhecimento do Inferno* são narradores autodiegéticos (ARNAUT, 2009, pp. 32-33).

*Memória de Elefante* é apresentado em 15 capítulos, todos eles sem títulos ou numeração, apenas um longo espaço em branco entre os capítulos, o que pode dar-nos a ideia de ausência de parágrafos, discursos omitidos, ou pausas silenciosas para uma respiração em sua intensa caminhada pela memória, em seu percurso de crise existencial. Nessa viagem existencial - e que se dá num tempo depois, tempo de uma marcante viagem física e o seu retorno -, somos levados a acompanhar o narrador-personagem, médico psiquiatra, que relata um dia da sua vida, num espaço temporal que gira em torno de 24 horas, notadamente manhã, tarde e noite, e assim distribuídas: manhã – em suas actividades enquanto médico psiquiatra no hospital; tarde – ida ao dentista, a uma sessão de análise em grupo, um percurso solitário pelas ruas de Lisboa; noite - um jantar num restaurante em Lisboa, a auto-estrada, o Casino do Estoril, um encontro com uma prostituta, encerrando a narrativa às cinco horas da madrugada. Todos os três momentos temporais da narrativa são absorvidos por inúmeras lembranças que chegam a todos os instantes e se misturam na composição do seu conflito. Ele quer suportar uma crise existencial num trecho espacial que tem início numa manhã de trabalho no Hospital Miguel Bombarda – o mesmo hospital onde o próprio Lobo Antunes exerceu a sua actividade de médico psiquiatra durante anos -, o mesmo local onde, anterior a ele, o seu pai também trabalhara, e tem o seu desfecho em sua morada, no Estoril. Paralelo a este tempo presente, a narrativa é invadida pela própria busca do narrador, pelo tempo passado, esse lugar das recordações apresentadas em fragmentações temporais, recordações que parecem dispersas e recolhidas na (re)criação de peças que se encaminham ao encontro de uma unidade capaz de explicar a sua crise existencial - o agora, o presente.

O romance *Memória de Elefante* consta de longos períodos frásicos narrados em primeira e terceira pessoa, nesta última principalmente. É todo ele uma narrativa marcada por percursos em espaços físicos e psicológicos, mas muito mais psicológicos e introspectivos: um percurso que, muito além de ter o seu início no hospital que fundamenta parte da sua história, e que ocupa o espaço narrativo dos quatro primeiros

capítulos, tem início na alma e na psique. E nesse mesmo espírito, o narrador percorre as ruas da cidade de Lisboa, a auto-estrada e a Marginal em direcção ao Estoril, enquanto as suas paisagens interiores são cenários fotográficos compostos pela família, pela separação da mulher e a dor provocada pelo casamento fracassado, consequentemente, a separação das filhas, em plena infância, pelas marcas afectivas, pelo tempo que se esvai em meio à angústia, pela sua própria infância – o que, em determinado momento de sua carência, leva-o a manifestar a presença de imagem uterina, lugar de abrigo -, e percorrem outras recordações e lembranças que, atreladas ao presente, constituem elementos que revelam o estado de fragmentação do ser e que se manifesta na acção do romance.

Trata-se de um conjunto narrativo pautado por uma crise existencial, enquanto o amor se junta à dor pelas avenidas da cidade, tendo seu início naquele hospital psiquiátrico onde trabalha. Esta crise é narrada num labirinto temporal, dentro de um caos, grande mestre do tempo e guardião das memórias da psique, ainda que, em alguns momentos, pareça ser uma linearidade lógica dos factos e sentimentos; e ainda que a racionalidade do narrador pretenda triunfar diante da glória caótica provocada pela dor e angústia, por meio da memória que insiste em fazer o tempo retornar.

Esta narrativa em muito se reporta à Guerra de África como parte integrante e essencial da história que vem da alma e da psique. Ao lado da memória de infância e de família, encontra-se a memória de guerra de um ex-combatente, ou de guerras, se considerarmos que não deixam de ter uma conotação de combate os conflitos responsáveis pelas lembranças e inquietações, próprias da angústia e das faltas, que agora são recordações. A guerra colonial portuguesa, que tem o seu início em 1961 e prossegue até 1974, período dos confrontos militares compreendidos entre o exército português e as forças organizadas pelos movimentos de libertação de Angola, Guiné e Moçambique, antigas províncias ultramarinas. Também denominada Guerra do Ultramar, torna-se um traço fundamental da temática antuniana, que já é prenunciado em *Memória de Elefante*. Em seguida, e também em 1979, se constitui tema central de *Os Cus de Judas*, onde horrores e sequelas são narrados de maneira contundente. Entretanto, apesar do predomínio narrativo ser sobre a guerra, as suas recordações estão entrelaçadas em lembranças, sentimentos e sensações que comprometem drasticamente as suas relações com o outro e consigo mesmo.

O tempo cronológico de *Memória de Elefante*, dentro da perspectiva de 24 horas, vem a repetir-se nas duas narrativas seguintes do “Ciclo de Aprendizagem”, entretanto encurtando-se. O tempo psicológico, por sua vez, alheio à duração temporal, mantém-se elástico, ampliando-se ao encontro de lembranças guardadas na memória do narrador. Em *Os Cus de Judas*, romance em que o médico assume a narrativa em primeira pessoa, vemos o trajecto de uma viagem iniciada ao fim de uma noite, apenas uma noite, enquanto unidade temporal, e a comportar os 27 meses em que o narrador serviu em África, na guerra colonial. Numa fala desesperada, e sentindo-se esfacelado psicologicamente, o narrador está numa mesa de bar, mergulhando-se na bebida, e em busca de uma companhia que o ouça, desejoso de assim encontrar forças para suportar a noite.

*Os Cus de Judas* é, portanto, um retrato memorialista de um soldado português, proveniente de uma família de militares, que serviu no exército colonial em Angola, como médico: “Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, vinte e cinco meses de comer merda, e beber merda, e lutar por merda, e adoecer por merda, e cair por merda, nas tripas, vinte e cinco intermináveis meses dolorosos e ridículos nas tripas” (CJ, p. 172). Ao final de seu percurso físico e psicológico naquela guerra, percebe que o homem que havia retornado era um sujeito que via os seus valores esfacelados, ele emocionalmente destruído, sentindo dificuldades em se adaptar novamente aos hábitos de convivência, o que culmina na separação da mulher e das filhas. O narrador, silenciado durante o período em que servia na guerra, retorna para o seu país, carregando consigo imagens duras e impactantes, e que agora, na narrativa, assume uma voz que se posiciona, dando a conhecer os factos e as experiências que ele vivenciara. Assim, desloca-se da posição de repressão para dar sentido à sua voz.

*Os Cus de Judas* bem poderia ser considerado um diálogo imaginário, se considerássemos que o narrador interage, de alguma maneira, com a sua interlocutora. A respeito dela, o pouco que se sabe é que é uma jovem, magra, cabelos encaracolados e belos seios. Uma mulher que, durante uma noite, duração do tempo cronológico, lhe faz companhia num bar, enquanto bebem, e que depois o acompanha até ao seu apartamento. Neste tempo que dura a narrativa, ele conta-lhe a sua vida, as suas memórias de infância, e, principalmente, as suas memórias de guerra, enquanto critica

vorazmente a Ditadura e os seus aterradores efeitos políticos e culturais. Precisamente, *Os Cus de Judas* é um monólogo, uma vez que a referida figura feminina passa toda a noite ao seu lado sem que a sua voz se concretize. O que há é uma manifestação implícita. Na ausência do narrador em terceira pessoa, a progressão espacial e temporal da narrativa dá-se por meio dessa interlocução simulada, que delimita o percurso da conversa estabelecida pelo narrador com a mulher que, apenas supostamente, o ouve.

A fragmentação parece ser ampliada neste segundo momento da trilogia, onde a não-linearidade pode ser uma maior consequência de sua necessidade urgente de falar, ou de interromper uma imagem, uma lembrança, uma inquietação, um discurso, e partir para outro, ainda que o retome, num outro momento, para revelar mais um fragmento da imagem interrompida. Esta imagem, que se junta a outras diversas, são de estilhaços da guerra, que lhe é vazia de sentido, estilhaços existenciais, que sequenciam as suas inquietações já manifestas em *Memória de Elefante*. Novamente, a memória é lugar espaçoso e onde se espremem imagens da guerra, da família, de sua infância, e agora, de maneira contundente, fala de sua juventude no período salazarista, regime contra o qual ele manifesta a sua revolta. É lugar, novamente, de imagens e espaços outros já apresentados no romance anterior: o Jardim Zoológico e o seu universo de animais; as diversas imagens de cães; as referências ao universo musical, literário, artístico, portanto, escritores, músicos, cantores, pintores, numa recriação intertextual; a casa, fotografias, retratos, espelhos, relógios, fantasmas, silêncios; figuras de contos infantis; referências bíblicas, ele, transfigurado na figura de Lázaro: “este ressuscitar de Lázaro desnorteado, que reaprende penosamente o uso dos objetos e dos sons” (CJ, p. 194); o continente africano e diversas regiões e cidades; Portugal, a cidade de Lisboa e suas ruas. Neste seguimento, está presente a relação real *versus* imaginário, que se apresenta, também, enquanto inversão de papéis, no sentido de que, o sentimento, como a dor, tem o poder de acção, tornando-se, para isso, matéria:

Tudo é real, sobretudo a agonia, o enjoo do álcool, a dor de cabeça a apertar-me a nuca com o seu alicate tenaz, os gestos lentificados por um torpor de aquário, que me prolonga os braços em dedos de vidros, difíceis como as pinças de uma prótese por afinar. Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem Pide, nem revolução, jamais houve, compreende nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tanto tempo que nos esquecemos deles, março e abris sem significado apodrecem em folhas de papel pelas paredes, com os domingos a vermelho à esquerda numa coluna inútil, Luanda é uma cidade inventada de quem me despeço, e, na Mutamba, pessoas inventadas

tomam autocarros inventados para locais inventados, onde o MPLA subtilmente insinua comissários políticos inventados. (CJ, p. 193-194).

*Os Cus de Judas* é uma narrativa carregada de sarcasmo nas teias das recordações de um ex-combatente, melancólico, invadido pela sensação de fracasso, resultado do tempo em que exercia suas funções no exército, enquanto combatente nas guerrilhas africanas, um narrador tomado pelo fluxo de consciência enquanto retrata a sua dolorosa aprendizagem.

Diferentemente de *Memória de Elefante*, que, em sua estrutura, apresenta capítulos separados por espaços em branco, portanto, sem identificação, *Os Cus de Judas* são identificados, obedecendo uma sequência de A a Z, sem omissão de alguma letra do alfabeto, totalizando assim 23 breves capítulos narrados introspectivamente, com ironia, humor negro, imagens surrealistas, erotismo, diversidade de termos de baixo calão e de figuras de linguagem, e longos períodos, o que sugere a impulsividade de narrar, suprimindo, portanto, o tempo em que esteve silenciado. Por meio desses recursos narrativos, este romance concretiza mais um percurso memorialista do narrador, onde a dor, a desilusão, a perda do ideal, a dificuldade de relacionamento, o sonho perdido são algumas das consequências de sua experiência na guerra. Ele que, diante destas questões, tem carregado consigo influência familiar, núcleo responsável por um dos centros de sua narrativa.

O sentimento de rejeição e de abandono leva o narrador a ocupar cada vez mais um lugar de solidão e de silêncio: “os amigos afastaram-se a pouco e pouco de mim”, a “família recuava diante dos meus beijos como de um acne peganhento”, os “colegas de profissão propagaram jubilosamente a minha perigosa incompetência”, “os próprios doentes desconfiavam das minhas olheiras excessivas” (CJ, p. 128). Ele torna-se, então, numa personificação de perda de espaço e de identidade, fragmentada, um ser repelente, o que é expresso, com intensidade, no capítulo nominado pela letra V, quando descreve Malanje e passagens que tivera ali:

O medo de voltar ao meu país comprime-se o esófago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui [...]. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar [...]. (CJ, p. 182).



É este o homem que retorna, e que, enquanto bebe, recorda a sua própria história, em forma de fragmentações. A bebida, possivelmente intensificando ainda mais o fluxo de consciência. O estado de fracasso anunciado em *Memória de Elefante* ganha força em *Os Cus de Judas*: “De facto, e consoante as profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança, cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil” (*CJ*, p. 30). Ao final do romance, no último discurso directo, a voz rememorada é a de uma das tias, certificando estar diante de um ser fracassado: “- [...]. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.” (*CJ*, p. 196). Este discurso remete o narrador à guerra, aos generais, ao caos confirmado: “E os retratos dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência desta desgraça.” (*CJ*, p. 196). O romance aproxima-se do seu último instante, confirmando a promessa não cumprida, a metamorfose que não se concretiza tal qual prometida – embora aconteça, num sentido inverso - : “[...] quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais [...].” (*CJ*, p. 17).

Na imagem final de suas recordações e de seu discurso, quando a sua interlocutora está de partida, e quando ele retomará à sua solidão, ainda revela o que fará no instante seguinte àquele: “despejará as cinzas acumuladas no cinzeiro, lavará os copos, dará um arranjo à sala, e olhará o rio” (*CJ*, 196). Há neste final, um estado de catarse. Numa inversão de papéis, o narrador-médico novamente assume uma postura de paciente; e a mulher, sem voz manifesta, termina ocupando a figura do médico, ao exercer o papel de analista. Ela que permanece presente durante todo o seu discurso, carregado de traumas e de crise existencial.

As acções seguintes do narrador indicam a sensação ou pretensão de deixar para trás um passado que é cinza, possivelmente as imagens atrozes da guerra, purificar a si mesmo e o seu próprio corpo, arrumar, o quanto possível, a sua vida desestruturada, o seu eu fragmentado e que carece urgentemente de alguma unidade. Depois disso, olharia o rio, este lugar de contemplação, de mergulho, o poder simbólico da água, possibilidade de nela se submergir e emergir. Embora as incertezas estejam continuamente presentes e a sua solidão seja o instante último, na narrativa, é com a

perspectiva de uma nova visita que ele encerra o seu discurso: “Nunca se sabe, não é?, mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite.” (CJ, p. 196). Semelhante perspectiva é anunciada no final de *Memória de Elefante*, o que estabelece um laço de confronto com o discurso último da tia, a seu respeito: “Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda [...]” (ME, p. 156).

*Os Cus de Judas* é um profundo e complexo labirinto da memória. É uma narrativa atada e comprometida com um passado, num percurso marcado pelo perigo de encontrar, nessas revisitações ao passado, recordações condicionadas a um conflituoso universo de fragmentações que, por sua vez, se confundem com devaneios: “Tem razão, divago, divago como um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações [...], movendo continuamente os queixos como se premeditasse um escarro fantástico e definitivo.” (CJ, p. 96). O instante presente do narrador de *Os Cus de Judas*, aquele que conta as suas próprias experiências e angústias, é, assim, marcado pelo passado, enquanto o futuro é apenas uma imagem sem garantias de nada: “quando me deito, o futuro é um nevoeiro fechado sobre o Tejo sem, barcos, só um grito aflito ocasional na bruma” (CJ, p. 90). Este grito aflito ecoa no meio de guerras: aquela guerra visível e as guerras invisíveis e corrosivas dentro de si mesmo. Em *Memória de Elefante* temos a presença de uma guerra existencial, que prenuncia os horrores da guerra de Angola e da guerra num Centro Psiquiátrico, contextualizados, em suas dimensões críticas e desumanas, em *Os Cus de Judas* e em *Conhecimento do Inferno*, respectivamente. Apesar de cada romance privilegiar pontos diferentes, eles são unidos pelo conflito existencial que transita no eu do narrador, e que carrega em sua memória recordações que não se desprendem da infância e da família.

Em *Conhecimento do Inferno*, terceiro e último romance do “Ciclo de aprendizagem”, o tempo cronológico utilizado pelo narrador é de uma tarde e parte de uma noite, numa viagem de carro, que faz sozinho, saindo da região do Algarve, sul de Portugal, em direcção a Lisboa, com algumas breves paragens. Num regresso rememorativo e introspectivo, o narrador reaviva as suas experiências, como médico, no Hospital Miguel Bombarda e na Guerra em Angola, principalmente, constituindo-se, assim, “uma pungente descrição não só de um percurso de vida, mas também da miséria e do sofrimento do homem preso nas malhas da loucura” (SEIXO, 2008, p. 87).

Independentemente de uma temática central em cada romance desta trilogia, ou seja, o ponto de vista que o narrador elege para a sua narrativa – a vida pessoal, a guerra, a vida profissional, sobressaem, respectivamente, em *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno* –, cada um dos seus percursos estabelece um entrelaçamento, onde vemos uma repetição do que já fora rememorado, que se reapresenta e se reafirma num novo momento. É sempre uma acção rememorativa que alcança o passado, desde passagens de sua infância. Este passado é resgatado pelas recordações, de modo a participar significativamente na existência do homem do presente, sujeito caracterizado por fragmentações e por um perfil multifacetado.

A brevidade do tempo cronológico da narrativa não impede o extenso tempo da acção psicológica do narrador, que, no percurso de uma viagem física, faz uma viagem existencial e crítica, compreendendo anos, e experiências e sentimentos que deles resultaram. Esta brevidade temporal pode ter sido tempo suficiente para aquilo a que ele se propõe narrar - ou recordar -, ou um tempo insuficiente, impondo limites ao tempo rememorativo que encerraria ao final da viagem. Nesta relação temporal, recordações são intercaladas, num fluxo de consciência que parece se apressar à medida que o carro é conduzido e se avança pela estrada. Essa mesma ação de intercalar verifica-se nas passagens da primeira pessoa para a terceira pessoa do discurso, o que pode ser visto já no primeiro e longo parágrafo:

Deitado na cama, abraçado à Luísa, via as cortinas agitarem-se na claridade fosforescente de uma aurora de celofane, e perguntava-se a si próprio, intrigado, se o amor que fazia não passava de um exercício frenético dedicado a um público inexistente, para quem articulava as suas réplicas de gemidos numa convicção patética de actor. E agora, tantos anos depois, que partiu da Balaia na direção de Lisboa, esperava, quase sem querer, encontrar-me contigo no jardim. [...]. Sentar-me ia num banco [...], sorrindo para ninguém a alegria de uma dimensão desconhecida [...]" (CI, p. 10).

Este primeiro parágrafo traz, nessa transição de sujeito, elementos que indicam outra transição, associada à questão da representação, da tragédia, do ser e do não ser. Esta imagem já é apresentada na frase que inicia o romance: “O mar do Algarve é feito de cartão como nos **cenários** de **teatro** e os ingleses não percebem.” (CI, p. 9). No mesmo parágrafo, surgem outros elementos que sugerem e reforçam a ideia de tragédia, ou o anúncio de um caos, já no título do livro: “**palco** de Albufeira”, onde estes alemães passeiam encantados e onde se vê funcionários públicos “**disfarçados** de hippies de

carnaval”; “ovos de croquetes espetados em palitos, a **imitar** casas e ruas”; “insólita manifestação de bastidores que toda a gente parecia tomar a sério”; “o hálito doce e morno de um **contra-regra** diabético”; “via as **cortinas** agitarem-se na claridade fosforescente de uma aurora de celofane dedicado a um **público** inexistente, para quem articulava as suas réplicas de gemidos numa **convicção patética de actor**”; “encontrar-me contigo no jardim, no meio de estrangeiras loiras , trágicas e imóveis como **Fedras**<sup>33</sup>, em cujos olhos vazios habita a solidão resignada das estátuas e dos cães.” (CJ, pp. 9-10). Com a figura de Fedra, o narrador simboliza a imagem de uma tragédia, a imagem do inferno, o que parece legitimar, de vez, o seu mergulho no inferno da loucura, da guerra, e de seu percurso existencial - o retrato de sua própria memória.

O médico psiquiatra, personagem-narrador, aprofunda a sua narrativa, trazendo os mesmos elementos das narrativas anteriores, multiplicidades de cães, o Jardim Zoológico, espelhos, silêncio, infância, família, dentre outros, já referenciados anteriormente, enfim, o universo literário e artístico. E, nesta teia de imagens, o universo profissional é contemplado em seu discurso e questionado em seus diversos contextos. Temos, portanto, dois campos de perspectivas profissionais do narrador: o médico psiquiatra, aquele que é; e o escritor, aquele que está a escrever um romance, e ainda não o é, de facto.

O médico psiquiatra, indignado e revoltado contra o sistema utilizado para lidar com a chamada loucura: o inferno, simbolizando o universo onde a loucura é uma patologia clínica e, assim, é retratada e tratada, isolando o indivíduo do mundo social e sedados, submetidos a um estado de degradação humana:

Os psiquiatras são malucos sem graça, repetiu ele, palhaços ricos tiranizando os palhaços pobres dos pacientes com bofetadas de psicoterapias e pastilhas [...], etiquetadores dos sentimentos dos outros: um obcecado, um fóbico, um fático, um imaturo, um psicopata: classificam, rotulam, vasculham, remexem, não entendem, assustam-se por não entender e soltam das gengivas em decomposição [...] sentenças definitivas e ridículas. O inferno, pensou, são os tratados de psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança [...]. (CI, p. 52).

---

<sup>33</sup> (Grifos nosso). A figura mitológica de Fedra em muito representa a ideia de tragédia e de caos descrita na primeira trilogia de Lobo Antunes. Tragédia que simboliza a guerra, o conflito consigo mesmo e com o outro, o confronto entre o que é considerado lucidez e loucura, o desespero, enfim. Mergulhada em seus conflitos, remorsos e desespero, Fedra não vê sentido em mais nada, e enforca-se. (GRIMAL, 1999, p. 168).

A definição de como vê a sua profissão, e o profissional de sua área, regista a sua inquietação consigo mesmo, o estar num lugar que não é o seu, se o sistema é maior, se o poder é maior e a ausência de esperança se confirma. Entretanto, paralelamente a esta inquietação, o narrador exerce uma outra atividade, lúdica, e extremamente introspectiva, que parece estabelecer um maior diálogo consigo mesmo, ele mergulhado num universo de silêncios e vozes que se conflituam. Assim, *Conhecimento do Inferno* é um avanço na questão referente aos traços autobiográficos da obra antuniana, principalmente nesta trilogia. É neste terceiro romance que podemos identificar um narrador que está a escrever um romance intitulado *Memória de Elefante*, e a respeito do qual fala, de certa maneira, do seu processo de escrita: “No verão anterior, passara três semanas com Isabel para acabar a *Memória de Elefante*, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera das palavras” (CI, p. 48). Para além desta identificação, o narrador abre um espaço para um discurso directo, para ser apresentado por Zé Manel, que ganha um breve espaço na narrativa, e, mais que isso, a oportunidade de apresentar o narrador-personagem: “- Este é o António Lobo Antunes.” (CI, p. 61).

*Conhecimento do Inferno* é resultado da experiência de guerras, de conflitos profissionais, imagens de um atormentador Centro Psiquiátrico; e é lugar de elucubrações, teias da memória, onde a escrita, ou seja, a obra de ficção, toma emprestado dados pessoais daquele que a produz - ou, aquele a produz, empresta os seus dados pessoais às suas criações. O nome de seu autor numa obra que se propõe ser um romance, portanto, obra ficcional, não legitima a questão do nome. É muito mais um artifício, um labirinto, dentro do qual o leitor se pode perder, em busca de relacionar o mundo interior com o mundo exterior da obra. Como nos outros romances anteriores, *O Conhecimento do Inferno* é cheio de espelhos, espelhos que podem reflectir apenas imagens turvas, sobrepostas, espelhos sem fundo, a fragmentação do Eu, a imagem do outro, multifacetado: “um espelho que reflecte o cinzento turvo” (CI, p. 230), “os vidros quebrados, os espelhos ociosos como as noites sem termo do hospital” (CI, 231).

### III. 2 - *Memória de Elefante* –

#### O Narrador: “O que faria eu se estivesse no meu lugar?”

A voz do narrador de *Memória de Elefante* surge por meio de uma enunciação narrativa referida a um médico psiquiatra, protagonista do romance, e conduz-nos a conhecer um dia de sua vida. Por outro lado, essa voz surge de sua crise existencial, seja no discurso em primeira pessoa, quando há uma aproximação da sua própria voz e uma manifestação de seu próprio nome, não identificado, seja no predomínio da voz em terceira pessoa<sup>34</sup>, quando há um recuo, um distanciamento de um tempo, de um espaço, de um instante. As transições ocorridas entre as duas pessoas narrativas, ou seja, entre a primeira e a terceira pessoas, sugerem uma tensão, quando, nessas passagens, o narrador transita, como fuga, entre o lugar que é seu e o lugar que sugere ser do outro, o que pode levar o leitor a experienciar um labirinto por ele estabelecido.

No jogo entre a terceira e a primeira pessoa, muito mais do que simplesmente narrar acontecimentos de sua vida, o que o narrador realmente mais deseja, e parece ter necessidade, é de falar das suas faltas, da ausência que despovoou grande parte da sua vida, do vazio causado por um tempo que parece perdido. Trata-se de um tempo em seus mais diversos registros, mantido na memória do narrador, implicado em seu presente vazio, que demonstra uma necessidade de rever lembranças espalhadas no mais longínquo passado cronológico e reavivado em si mesmo, sendo certo que, embora muitas surjam espontaneamente, outras, e são muitas, precisam de ser evocadas, buscadas. Uma busca que visa ser bem-sucedida. Como afirma Ricoeur, a memória é o único recurso que temos a respeito da referência ao passado, ao qual ela pretende ser fiel: “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p.40).

Ricoeur atribui à lembrança o carácter de afecção, uma vez que aquilo de que nos lembramos, numa ou noutra ocasião, são lembradas a partir de uma provocação externa e que nos afecta e promove a recordação ou a sua busca; a memória tem como

---

<sup>34</sup> “Até à página 123 trata-se, essencialmente, de um narrador na terceira pessoa do singular. Contudo, a partir daí torna-se um narrador autodiegético. A passagem de um tipo para outro não é claramente delimitada, pois identificamos excertos onde os dois tipos de narrador coexistem.” (WARROT, 2013, p. 86).

atributo a anterioridade àquilo de que nos lembramos, ou seja, à coisa lembrada, em relação ao que ela evoca no presente. No labirinto da narrativa entre a primeira e terceira pessoas, o narrador parece enfrentar lembranças, recordações, imaginações, recorrendo às duas pessoas narrativas para viajar através da memória que, por vezes, se mistura a imaginações. Este campo, ainda na sequência do pensamento de Ricoeur, não sofre a censura concedida à memória, na medida em que o seu “paradigma é o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais.” (RICOEUR, 2007, p. 40). É este traço que também encontramos nesse narrador, enquanto faz o seu mergulho na existência de si mesmo e se depara com “imagens vertiginosas e confusas” (*ME*, p. 21), retiradas das gavetas da memória infantil, ou da adolescência, e outras amplamente retiradas de tempos mais recentes, que misturam realidade e imaginação, caracterizando assim os seus vastos universos imaginários e melancólicos em seus “eus” que se fragmentam. Essas imagens surgem como:

sinais inequívocos de se esbracejar já, instintivamente, na realidade do quotidiano, sem espaço para a cambalhota de um capricho: os seus projectos imaginários de Zorro dissolviam-se sempre, antes de começarem, no Pinóquio melancólico que o habitava, a exhibir a hesitação do sorriso pintado [...]. (*ME*, p. 21).

Ao discutir sobre os processos de composição em *Memória de Elefante*, Maria Alzira Seixo chama “duplicação explícita” à relação estabelecida entre as duas pessoas narrativas presentes no romance de Lobo Antunes. Essa duplicação explícita “determina um protocolo de elaboração ficcional que simultaneamente elide e faz avultar uma remissão do autor empírico, aliás igualmente apontado pelos constantes pormenores de incidência autobiográfica que no texto são trabalhados.” (SEIXO, 2002, p. 17). Embora o narrador não se identifique directamente com o “Eu sou médico psiquiatra”, e sim “Ele é um médico psiquiatra”, todavia, a intersecção entre um e outro manifesta-se em todo o texto que sugere apresentar um perfil autobiográfico, ainda que não o afirmemos, respeitando assim a voz do narrador, que se posiciona predominantemente em terceira pessoa. Destaca-se a este respeito o facto de não haver uma preocupação em nomear a personagem, esse sujeito sem nome, sem identidade, que busca firmar-se enquanto discorre a sucessão de acontecimento que comprometeram uma possível, ou apenas imaginada, tranquilidade de sua existência.

Esse sujeito poderia ser qualquer um de nós que usa a primeira pessoa para dizer algo e se transforma em terceira pessoa quando mergulha na memória. O eu do presente transmuta-se no ele/ela do passado, uma identidade perdida no tempo longínquo e resgatada sem rosto, sem nome, um eu fragmentado nas teias da contemporaneidade. Algo que vivemos, algo que, como observa Maria Alzira Seixo (2002), uma vez que a personagem não é referenciada por um nome, e recebe um tratamento em terceira pessoa narrativa, funciona como deíctico - conforme assinalam Roman Jakobson e Émile Benveniste<sup>35</sup>, observa Seixo -, possibilitando assim a identificação do leitor com a personagem, e para além disso, abre a questão autobiográfica, uma vez que Lobo Antunes é um médico psiquiatra que participou na guerra colonial em África e, de facto, vivenciou diversas das experiências narradas, questão essa que não seria levantada se hoje grande parte dos seus leitores não tivesse conhecimento de tais dados. Temos, portanto, duas questões que “colocam problemas teóricos importantes na perspetivação do romance contemporâneo, quanto à relação entre autobiografia e escrita romanesca, e nomeadamente na poética de Lobo Antunes (SEIXO, 2002, pp. 17-18).

Ainda a esse respeito, acrescentamos que o narrador de *Memória de Elefante* tem um amplo conhecimento de Literatura Universal, apontando, inclusive, diversos títulos de leituras feitas, seja apresentando o nome de autores, seja apenas como sugestões referenciais, como, entre outros, Proust (pp. 60, 145), Tchekov (p. 135), Hemingway (p. 147), T. S. Eliot (p.101), Nabokov (p. 101), Joyce (p.152), Fitzgerald (p. 152), Ezra Pound (pp. 55, 56), o que vai além de citações, ou referências, para assumir um carácter intertextual que dialoga com experiências do próprio autor. Efectivamente, essas leituras e esses escritores fazem parte de um quadro de leitura do escritor Lobo Antunes. Ainda no campo literário, narrador e autor real apresentam uma outra semelhança. Em *Memória de Elefante*, o narrador manifesta envolvimento com a escrita, constituindo-se assim projecto pessoal de se tornar um escritor, como por exemplo, quando numa recordação da mulher lembra que fora ela “a primeira (e única) a encorajá-lo a escrever, pagasse o preço que pagasse por essa quase tortura sem finalidade aparente de meter um poema ou uma história num quadro de papel.” (ME, p.

---

<sup>35</sup> Respectivamente, “Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe”, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, Paris, 1963; *O Homem na Linguagem. Ensaio sobre a instituição do sujeito através da fala e da escrita*, trad. Isabel Pascoal, Arcádia, Lisboa, 1976.



65), ou ainda: “Tinha força: tinha mulher, tinha filhas, o projecto de escrever<sup>36</sup> [...]” (ME, 63), e “O mundo da clínica privada é uma selva, quase como a literatura...” (ME, p. 50). Projecto e desejo que se confronta com a sua inquietação profissional no exercício de médico psiquiatra. São estes alguns dos aspectos que estabelecem um diálogo com o autor, ele um criador de ficção, e que, diferentemente do narrador, possui um nome e com ele se identifica.

Que narrador está, de facto, mais presente em *Memória de Elefante*? Qual é a voz narrativa que mais ouvimos no romance? Que regras ou não regras estabelecem as imagens distribuídas numa narrativa de traços autobiográficos, se há ali um narrador sem nome, e onde muitos factos podem não passar de suposições, frutos do imaginário, e que se misturam com dados reais? Lobo Antunes ou um narrador de Lobo Antunes? Barthes clarifica esta questão, dentre outros instantes semelhantes, ao dizer que toda a “escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde perder-se toda a identidade, a começar precisamente pelo corpo que escreve.” (BARTHES, 1988, p. 49). Por certo, embora saibamos do carácter ficcional de um romance, podemos perder-nos, por instantes, no que é real e o que é ficção, e, nesta ambiguidade da escrita, a ficção cumpre o seu papel em sua identidade memorialista. A autobiografia é uma forma discursiva que faz ligações entre a esfera pública e a esfera privada, e é por meio da ficção que torna possível aquilo que, talvez, fosse omitido. Assim, a negação do autor é trabalhada em face do real. Ao contar aquilo que pode ser a sua própria história, faz com que ela se torne uma narrativa; portanto, o que seria uma transcrição do real, passa a ser literatura. Como é argumentado por Blanchot,

a narrativa tem, para progredir, aquele outro tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde conduz como o ponto onde o cantar deixa de ser um logro. (BLANCHOT, 2005.p.11).

---

<sup>36</sup> Também Lobo Antunes experienciou todo um processo de escrita, renunciada na adolescência: “Preferia ter sido escritor, logo na adolescência [...]. Acabei indo para a Medicina”, e exercitada no decorrer de sua vida: “Depois fui para psiquiatria pensando que era parecido com a literatura, e fiz análise” (ARNAUT, 2008, p.50), assim como o narrador de *Memória de Elefante* também o faz, vindo a abandonar o seu inquietante exercício profissional, enquanto médico psiquiatra, para se tornar o escritor António Lobo Antunes.

A narrativa antuniana habita este espaço enigmático, onde o canto real e imaginário instaura um movimento que se chama literatura. Assim, o autor entra para a história, a contada, e liberta-se do casulo do silêncio, liberto na acção de poder narrar aquilo que, talvez, viesse a restringir o seu próprio discurso, por alguma autocensura que o levasse à omissão de factos, detalhes e críticas. É o poder da escrita autorizando o distanciamento da vida quotidiana. Nessa transição, podemos observar *Memória de Elefante* como um passeio autobiográfico nos caminhos da ficção. A respeito de tais inquietações condicionadas às questões da escrita autobiográfica e escrita ficcional, destacamos um depoimento de Lobo Antunes sobre a sua reacção ao ter *Memória de Elefante* exposto nas livrarias, ele, o escritor e médico, exposto nas prateleiras, onde a história do narrador viesse a ser, de certa maneira, confundida com a história do autor<sup>37</sup>, estampada em palavras escancaradas ao público:

Eu hesitei muito tempo antes de publicar o livro, pelo meu trabalho e pelo perigo que havia de as pessoas que dependem de mim, de um ponto de vista profissional, clínico, terapêutico, poderem fazer uma identificação maciça do personagem com o autor. E também pelo preconceito que há de que o grupo analista, de que os psicanalistas devem estar escondidos, não devem mostrar nada de si, não se devem expor.” (ARNAUT, 2008, p.3).

Em seu estudo a respeito das questões autobiográficas, Philippe Lejeune salienta que, numa perspectiva mais geral, a autobiografia existe a partir da existência de uma relação de identidade entre “o *autor*, o *narrador* e a *personagem*”, considerando, entretanto, que essa “identidade” levanta alguns problemas. Embora considere que a suposta identidade estabelecida na relação *narrador-personagem principal* seja, na maioria das vezes, apresentada pelo uso da primeira pessoa, ao que ele recorre ao que Gérard Genette chama narração “autodiegética”, ao classificar as “vozes” da narrativa estabelecida a partir de obras de ficção, Lejeune pontua que, entretanto, Genette considera também a possibilidade de haver uma narrativa “*em primeira pessoa*” (grifo

---

<sup>37</sup> A respeito da relação autor/escritor, Lejeune afirma que um autor não é uma pessoa, mas sim uma pessoa que escreve e publica: “Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso.” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Como afirma Barthes, a linguagem conhece um “sujeito” e não uma “pessoa”. O receio declarado pelo escritor Lobo Antunes vai ao que Barthes diz, ao anunciar a morte do autor: “a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, à maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre a final a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entrega a sua “confidência”. (BARTHES, 1988, p. 66).

do autor) sem que o narrador seja personagem principal, numa identificação que ele denomina “homodiegética” (LEJEUNE, 2008, p. 15-16).

A identificação de uma narrativa de traço autobiográfico em *Memória de Elefante* é, de facto, suscitada pelo conhecimento que hoje grande parte do leitor da obra antuniana tem do percurso da vida profissional do autor, mas são informações ainda bem escassas na época de seu lançamento. Se o leitor não tem conhecimento da pessoa real, mesmo que saiba da sua existência, para ele, o autor é aquele que tem a habilidade de produzir o discurso e ele passa a imaginá-lo a partir do que lhe é produzido (LEJEUNE, 2008, p. 23). Se arriscarmos a chamar a *Memória de Elefante* uma narrativa autobiográfica, Lejeune afirma que “se a autobiografia é um primeiro livro” - e a narrativa em questão o é -, “seu autor é consequentemente um desconhecido, mesmo se o que se conta é sua própria história: falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos)” e essencial ao que o próprio Lejeune vem a chamar “espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 2008, p. 23).

*Memória de Elefante* parece encaixar-se parcialmente na perspectiva de Lejeune. Lobo Antunes deixa de ser o sujeito real, socialmente responsável e torna-se produto de um discurso. O signo da realidade dilui-se na narrativa; o sujeito, dono da sua realidade, perde a sua identidade, transforma-se em literatura, espaço de ficção e criação. O mundo do narrador é um mundo imaginário, diferente do autor, que vive no universo de realidade histórica. Entre os dois universos podem ser percebidas comparações, analogias, semelhanças, mas não identidades absolutas. As memórias sobrepõem-se umas às outras, o colectivo e o privado entrelaçam-se, tendo como resultado uma nova perspectiva: a história de um homem em fragmentos, sem rosto e sem nome, que é o *Eu* e o *Ele*. O espaço literário está realizado e nele o leitor pode encontrar retratos do próprio autor, assim como retratos de si mesmo. Fotografias da contemporaneidade, tão fragmentada e inquieta, onde o *Eu* cedeu espaço à multiplicidade de acções e pensamentos. *Memória de Elefante* pode com certeza não ser a história do seu autor, mas é inegavelmente a história do seu tempo. É o desejo de se encontrar consigo e com os outros. Um lugar onde a memória deixou de ser algo que constitui um indivíduo e se tornou matéria plástica, essencial na elaboração de um discurso literário.

Ainda reportando-nos às guerras, a de África e a psicológica, lembramos que delas também sai a voz do narrador dos dois romances seguintes, publicados logo em seguida, ambos ainda constituindo narrativas de traços autobiográfico que se misturam com viés da ficção. Ainda em entrevista em Agosto de 1981 a Mário Ventura, do *Diário de Notícias*, ao ser questionado a respeito do teor autobiográfico dos três primeiros romances até ali publicados, Lobo Antunes antecipa que nos romances seguintes os seus leitores quase não poderiam mais fazer essa identificação e salienta o que lhe interessava na contextualização e produção dos três romances:

Era o tema da guerra de África, vivido por mim de uma maneira muito forte. Era o tema do hospital psiquiátrico como universo concentracionário, quer dizer, como exemplo de uma coisa mais vasta, servindo-me de uma realidade que eu conhecia bem mas que não estava em minha cabeça. O que estava em minha cabeça era a ideia de que o hospital psiquiátrico servisse de exemplo de uma realidade esquizofrénica, no sentido de não haver espaço para uma quantidade enorme de sentimentos e emoções, etc. O terceiro tema era, não o amor, mas a incapacidade de amar, a solidão. [...]. A partir daqui, tinha a intenção de que em cada um desses livros houvesse um tema que fosse mais destacado, para ser como um *leit motiv* que levasse as pessoas a situarem-se. A ideia de partida era esta, servindo-me de coisas que eu conhecia como a guerra, onde estive vinte e sete meses, o hospital psiquiátrico e a não relação de amor. [...]. A solidão, a incapacidade de amar, o receio de amar, o medo das coisas boas que a gente tem, era de coisas assim que eu queria falar. (ARNAUT, 2008, p. 43).

A guerra de África dialoga com outras guerras no “Ciclo de Aprendizagem”, tão violentas e destrutivas. A guerra psíquica do sujeito desmembrado de si, privado de uma identidade una que um nome lhe ajudaria a formar. “Quem Sou Eu?” (ME, 118), interroga-se a si mesmo, “e a resposta consiste, obcecantemente, invariavelmente, assim: Uma Merda” (ME, p. 118), pergunta e resposta destacadas em letras maiúsculas no início de cada palavra, e que sugerem ênfase ou gritos no vazio de seu interior. Um sujeito em guerra com o mundo, que não é ele, nem é outro, cujas memórias doloridas corroboram na paisagem da sua angústia. Seria também a existência humana uma guerra? Os dois principais aspectos que caracterizam uma guerra encontram-se presentes no romance. 1º) o desacordo entre as pessoas, as relações que falham, 2º) o sofrimento exacerbado tanto físico quanto psíquico. Essa guerra existencial é marcada por um sentimento de ausência de si mesmo, confronto com a existência entre um Ser real e um Ser imaginário:

Talvez que eu esteja morto, pensou, certamente que morri de modo que nada de importante me pode já acontecer, só a gangrena a roer o corpo por dentro, a cabeça

oca de ideias, e lá em cima, a superfície, a mão mole de vento a remexer, à procura, as copas dos ciprestes, num frémito de folhas de jornal velho que se amarrota.” (*ME*, p. 72).

Num único dia que ocupa toda a sua narrativa, o narrador-psiquiatra compõe um álbum de fotografias espalhadas pelo passado, trazidas de volta em meio a reflexões intensas e numa espécie de lamento, quando, a partir da sua experiência sobre a alma e a loucura, mergulha num fluxo de consciência, profundamente angustiado, e tece fios da memória em fragmentos que se completam no sentido de que, apesar do esfacelamento apresentado em seu discurso, há uma unidade de pensamento que parece nunca se perder, mesmo que apenas parcialmente, considerando-se que muitas das suas partes sugerem permanecer com lacunas. Assim, num processo auto-examinatório, sentimentos e sensações de vazio preenchem as suas reflexões pautadas nas recordações e nas lembranças apresentadas como recortes e caracterizadas por lugares comuns do homem multifacetado, característico desse sujeito da pós-modernidade. Esse sujeito “descentralizado” e “deslocado”, como define Stuart Hall, assume “identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2002, p. 8): “dezenas de eus aflitos mirando-se uns aos outros” (*ME*, p. 110), como se vê o narrador de *Memória de Elefante* diante de um espelho. Dentro de nós, afirma Hall, “há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2002, p. 13).

Nessa linha fragmentada, o médico psiquiatra vivencia resgates e reconstruções de um passado cheio de lembranças guardadas e que envolve o presente em plenos impactos de sua existência, o que se dá não apenas, embora predominantemente, num sentimento de “inexplicáveis melancolias” (p. 60), “angústia informe” (p. 60), “melancolias domésticas” (p. 110), “angústias concretas” (p. 113) ou “tristeza cerrada” (p. 123), mas também numa certa docilidade e poesia que revestem o romance: “E acrescentou baixinho com a doçura de uma recordação grata: (*ME*, p. 15)”, diz o narrador logo no começo da sua história, ali no Hospital Psiquiátrico, em seu expediente de trabalho, lugar onde a narrativa tem o seu início, e onde o médico psiquiatra declara que, quando criança, tantas vezes acompanhara o pai, que também exercera a medicina. Em seguida, após anunciar essa voz que surgiria com a doçura associada a uma recordação grata, sai da posição de narrador e dá voz directa à sua personagem central: “- Fractura de crânio, no tom de voz em que se revelam segredos íntimos de paixão

adolescente, conservada na gaveta da memória que se dedica às inutilidades de pacotilha que dão sentido a um passado.” (ME, p. 15).

*Memória de Elefante* é este lugar impregnado de memória, gavetas abertas, entreabertas, gavetas espalhadas no tempo, no passado reavivado pelas lembranças que surgem, também, alicerçadas pela poesia. Numa das diversas e densas recordações que tem da mulher, de quem está separado, num capítulo que compreende ávidas lembranças das filhas, e de África, portanto, guerras que se misturam, o narrador parece fazer poesia enquanto faz memória, marcada não apenas pela saudade, mas, muito mais pela falta: a separação da mulher, que se torna uma dor angustiante, corrosiva, ela que percorre toda a narrativa como um elo com o qual ele não consegue romper:

Não havia comida para bebês em Malanje e a nossa filha tornou a Portugal magra e pálida, com a cor amarelada dos brancos de Angola, ferrugenta de febre, um mano a dormir em cama de bordão de palmeira junto das nossas camas de quartel, estava a fazer uma autópsia ao ar livre por via do cheiro quando me chamaram porque desmaiara, encontrei-te exausta numa cadeira feita de tábuas de barrica, fechei a porta, acocorei-me a chorar ao pé de ti repetindo Até ao fim do mundo, até ao fim do mundo até ao fim do mundo, certo da certeza de que nada nos podia separar, como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo, exclamou o Neruda e era assim connosco, e é assim comigo só que não sou capaz de to dizer ou digo-to se não estás, digo-to sozinho tonto do amor que te tenho, demais nos ferimos, demais nos magoámos, nos tentámos matar dentro de cada um, e apesar disso, subterrânea e imensa a onda continua e como para a praia na tua direcção o trigo do meu corpo se inclina, espigas de dedos que te buscam, tentam tocar-te, se prendem na tua pele com força de unhas, as tuas pernas estreitas apertam-me a cintura, subo a escada, bato ao trinco, entro, o colchão conhece ainda o jeito do meu sono, penduro a roupa na cadeira, como uma onda para a praia como uma onda para a praia como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo. (ME, p. 92).

Temos, assim, uma narrativa que retrata uma densidade carregada de forte teor poético e que, tantas vezes, reveste a dor com o sentimento de sublime, em meio a fragmentos nos quais o narrador se entrelaça. Processo este que se dá enquanto ele revê o tempo em lembranças que se sucedem numa não-linearidade discursiva, quando as recordações parecem surgir em ímpetos temporais e que mesclam sentimentos e recordações desde a sua infância até o tempo mais recente. Lembranças e recordações que não se desprendem do tempo, permanecendo entrelaçadas ao presente contínuo, e tecidas por um resistente fio da memória: “[...] a recordação das filhas que lhe tornava à memória na insistência de um estribilho de que se lograva desembaraçar, agarrado a ele como um adesivo ao dedo [...]” (ME, p. 22). O sentimento de que a recordação persiste,

ininterrupta, guardada em gavetas abertas, escancaradas diante do seu olhar e em sua alma. A recordação associada ao adesivo, o adesivo que protege a ferida até que ela seja curada, e esse adesivo que parece permanecer, num estado de sublimação, prorrogando o tempo, ou o medo de expor, verdadeiramente, o que lhe vai na alma além do que está sendo narrado.

Numa linguagem cortante, o sujeito, esfacelado, toca no passado, numa acção capaz de revigorar algum possível encontro que, talvez, amenize, ou responda às angústias das suas buscas: “Quando é que eu me fodi?, perguntou o psiquiatra [...]. Como quem enfia sem pensar a mão no bolso à procura da gorjeta de uma resposta mergulhou o braço na gaveta da infância [...]” (ME, p. 25) e atravessou o tempo presente ao passado, num mergulho interior, consciente de que havia ali uma diversidade de gavetas que arquivam memórias. Como indica Bergson (2006, p. 50), é a acção do presente que possibilita à história esquecida retornar às lembranças, vir à tona, as quais são actualizadas, ao tocarem este presente. O instante presente, com as suas consequências ou resultados naturais agora vivenciados - lugar que revela que algo ou muito não resulta bem -, leva o narrador a fazer uma retrospectiva, uma viagem ao passado, em busca de compreensão de si mesmo, partindo em busca de gavetas perdidas ou sublimadas pelo tempo, e gavetas outras bem expostas. Uma viagem em busca de sentido para a sua vida, uma busca carregada de ansiedade, angústia, espaços vasculhados que o levam a um mergulho “na gaveta da infância”. Lá, lugar onde o médico, o psiquiatra, bem sabe que pode estar alguma explicação para as suas inquietações.

Em *Leonardo Da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*, Freud aponta que as recordações de infância do indivíduo têm, muitas vezes, origem na fantasia; elas não se fixam nem se produzem a partir do acontecimento, como acontece com as recordações conscientes da idade adulta, “mas sim mais tarde, já passada a infância, mas modificadas, falseadas, postas ao serviço de tendências ulteriores, de tal maneira que, em geral, não podem distinguir-se claramente de fantasia.” (FREUD, 1980, Vol. XI). O mundo de fantasia, pertinente à infância, parece bem significativo em *Memória de Elefante*. Ao mergulhar o seu “braço na gaveta da infância, bricabraque inesgotável de surpresa” (ME, p. 25), o narrador parece ciente da importância dos acontecimentos - ainda que lúdicos -, daquele tempo, na memória do homem. É ainda Freud, em

*Lembranças Encobridoras*, quem aponta que, a partir do sexto ou sétimo ano, a nossa vida pode ser reproduzida na memória. De uma maneira ou de outra, “daí em diante há também uma relação directa entre a importância psíquica da experiência e sua retenção na memória”. Assim, aquilo que é recordado é o que parece ter sido importante, retido na memória, possivelmente pelo carácter de ter causado profunda impressão no passado. (FREUD, 1980, Vol. III), esse reter que pode ser de acontecimentos reais ou de fantasias, estas que não deixam de se integrar na memória. Esta relação é, certamente, do conhecimento do narrador-médico-psiquiatra, que não apresenta um discurso ingênuo nas suas relações com a memória.

Nesse mergulho, que não deixa escapar a sua infância, o narrador de *Memória de Elefante* vai, num passo a passo, muito tumultuado, manifestando o seu discurso, a sua história, sendo certo que nenhuma história é lembrada da mesma maneira, considerando-se que são transformadas nesse processo de recuperação da memória que marca presença em todas as coisas e espaços, tudo ganhando sentido em suas representações simbólicas e alcançando o mais íntimo do ser. Ela, a memória, “se enraíza no concreto, no espaço, gestos, imagem e objeto” (NORA, 1993, p. 7) e ganha lugar na alma do narrador, marcado pelo sentimento de solidão: “De roupa espalhada no soalho o médico aprendia que a solidão possui o gosto azedo do álcool sem amigos, bebido pelo gargalho, encostado ao zinco do lava-loiças.” (ME, p. 22).

O narrador apresenta uma intensidade descritiva das imagens recordadas e dos sentimentos experienciados, não se conformando apenas com uma simples descrição, mas carregando-a com uma maior expressividade, através do uso de comparativos em suas sucessivas recorrências metafóricas, tantas delas perfurantes, ora fortes ora frágeis, mas num profundo mergulho em busca de imagens que mais possam ilustrar o seu teor: “Era em momentos desses, quando a vida se torna obsoleta e frágil **como** os bibelots que as tias-avós distribuem por saletas [...], e a partir dos quais refazem a minúscula monumentalidade do passado familiar [...]” (ME, p. 22) que o narrador é tomado pelas recordações da família e de uma ruptura no seu seio, a infância e as suas mais distantes imagens em pontos fulcrais, o sentimento de abandono – que ele mesmo provocara –, a saudade, as faltas, cavadas até à mais íntima sensação de se esvaziar, ou de vazio completo, e a guerra. O fluxo de consciência que invade o narrador é intenso e, num único parágrafo, a memória pode libertar, para as lembranças, um conjunto de instantes



que se intercalam em outros, fragmentados e completos. É o que acontece no último parágrafo do terceiro capítulo, quando o psiquiatra ainda está em seu expediente de trabalho e faz a sua primeira referência à guerra de África, de onde ele não retornara o mesmo, ao trazer consigo estilhaços daquela experiência e que se juntaram aos já existentes:

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra [...], que sabe este caramelo de cinquenta anos de guerra de África onde não morreu nem viu morrer, [...], que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio para o destacamento onde se achava, [...] longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para a agonia dos feridos, sair exausto a porta [...] – Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país, a chegada às quartas-feiras do avião do correio e da comida fresca, [...], a mulher vinda de Lisboa com o bebé de surpreendentes íris verdes para viajar com ele para o mato, sua boca quase mulata a sorrir comestível na almofada. [...]. Que sabe este palerma de África, interrogou-se o psiquiatra, para além dos cínicos e imbecis argumentos obstinados da Acção Nacional Popular e dos discursos de seminário das botas mentais do Salazar, virgem sem útero mascarada de homem, filho de dois cónegos explicou-me uma ocasião uma doente, que sei eu que durante vinte e sete meses morfei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais, vi a minha mulher quase morrer do falciparum, assisti ao vagoroso fluir do Dondo, fiz uma filha na Malanje dos diamantes, [...] parti e regressei com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África? A imagem da mulher à espera dele entre as mangueiras de Marimba peçadas de morcego aguardando o crepúsculo apareceu-lhe numa guinada de saudade violentamente física como uma víscera que explode. Amo-te tanto que não te sei amar [...]” (ME, pp. 38-40).

Ao discutir a questão da memória, memorialismo, testemunho e trauma, Alba Olmi aponta que o processo de desenvolvimento e o cultivo da memória torna relevante a reflexão a respeito da dimensão da escrita autobiográfica, enquanto forma de trauma ou testemunho pessoal, social e cultural, visando, assim, envolver uma análise que resgate e redefina, na narrativa auto-referencial, histórias que apresentem momentos que devem ser narrados, para que conservem a memória dos acontecimentos marcantes e não apenas deixaram rastros inesquecíveis nos narradores, mas envolvem toda uma sociedade na qual esses acontecimentos tiveram lugar (OLMI, 2006, p. 39). Ao falar da guerra de África, o narrador de *Memória de Elefante* expõe as suas cicatrizes emocionais deixadas por aquele conflito e, a este respeito, ainda recorremos a Olmi que, na sequência do seu pensamento, ao citar Néstor Braunstein A., numa referência ao seu estudo *Sobrevivendo ao Trauma*, concorda: “quem volta da guerra, quem volta do exílio é aquele que se foi? Ou é um irreconhecível, um homem apagado que deve construir,

tijolo por tijolo, uma nova identidade, uma nova morada para o ser?” (OLMI, p. 39). As inquietações, as buscas e o sentimento de vazio do narrador de *Memória de Elefante* não têm como causa apenas a guerra, enquanto confronto político e colectivo, mas também a guerra enquanto confronto consigo mesmo, uma vez que quem retornou foi outro sujeito, dilacerado e com cicatrizes que o tornou mais vulnerável a uma crise existencial.

Ao revisitar - ou reinventar - o passado, na busca de compreender-se a si mesmo e a sua história, numa busca de entender onde havia errado, o narrador de *Memória de Elefante* recorre a recordações de um tempo entrelaçado em complexidades interiores e pendentes na alma. Ao rememorar, parece torná-lo próximo - persistentemente próximo -, presente nas recordações, um tempo que não se desvinculou, entrelaçado pelo elo emocional que parece não permitir que o presente se desprenda do passado: “Daí a sua sensação de existir apenas no passado e de os dias deslizarem às arrecuas como relógios antigos, cujos ponteiros se deslocam ao contrário em busca dos defuntos dos retratos, lentamente aclarados pelo ressuscitar das horas.” (ME, p. 76). Esta sensação de apego ao passado, tão exposto e repetido pelo narrador, remete-nos ao pensamento de Niëtzsche em relação à memória e esquecimento. Em suas considerações sobre esta questão, o esquecimento não é simplesmente uma *uis inertiae*, ou seja, força inercial, simples inércia, pensamento compartilhado por Deleuze e Ricoeur.

Em *Para a Genealogia da Moral*, Niëtzsche categoriza o esquecimento em activo e passivo. O esquecimento passivo é como uma memória que se apaga com o tempo, enquanto a felicidade activa é a faculdade que garante a nossa saúde psíquica, e que deve ser exercitada, assim como a memória o é. Para Niëtzsche, a relação que a história tem com a vida depara-se com o complexo equilíbrio entre lembrança e esquecimento, pois sem ela nenhuma forma de felicidade poderia ser alcançada e o viver seria praticamente inviável: “sem esquecimento não podia haver nem felicidade, nem serenidade, nem esperança, nem orgulho, nem o presente.” (NIËTZSCHE, 2000, p. 60). A felicidade, então, é prolongada em suas sensações, através do esquecimento. Segundo suas considerações, mesmo nas felicidades consideradas menores, o que a define é a capacidade de esquecer, o estado de poder esquecer, ou seja, a percepção de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*. O esquecimento é uma “faculdade

de inibição activa, positiva” e é a ela que temos que atribuir o facto de que todos os acontecimentos da nossa vida - aquilo que experienciamos e absorvemos -, se apresenta tão pouco à nossa consciência durante o estado da «digestão», ao que ele sugere chamar uma «assimilação psíquica», quanto ao múltiplo processo de nutrição corporal, chamada, de facto, «assimilação». (NIETZSCHE, 2000, pp. 59-60).

Para Niëtzsche, o sujeito que fica preso às teias da memória é o ressentido. A memória poderia actuar enquanto um veneno que incapacita o sujeito de se lançar para o futuro, pois o passado perturbador e inquieto não permitiria ser o mestre da sua própria existência. Neste sentido, o narrador de *Memória de Elefante* poderia encaixar-se no tipo ressentido nietzschiano. Um homem atormentado pelas suas memórias, incapaz de realizar a chamada “digestão” dos acontecimentos. Preso aos infortúnios e angústias do passado. O hospital, lugar de destaque no romance, poderia, de acordo com uma lente nietzschiana, representar o *habitat* deste sujeito ressentido (res-sente, sente mais de uma vez), doente da memória, impossibilidade de ser feliz, de se enraizar nos acontecimentos felizes. Na relação presente/passado/futuro, Ricoeur, ao discutir sobre o perdão e o esquecimento, menciona o discurso que Marc Augé defende em seu texto *Les Formes de l'Oubli*. Do ponto de vista de Augé, para retornar ao passado é preciso esquecer o presente, para reencontrar o presente é preciso suspender os vínculos com o passado e com o futuro, para abraçar o futuro, é preciso esquecer o passado num gesto de recomeço (RICOEUR, 2007, p. 510). O narrador de *Memória de Elefante* parece ainda distante de alcançar esse complexo estágio de serenidade, embora o seu gesto seja de busca, uma busca incessante, mas que parece sem perspectivas, estando num adiar permanente, dificultando a possibilidade de um encontro com algo represente um encontro consigo mesmo.

Por outro lado, no movimento de vai e vem do discurso do narrador, pensamos na ideia de “memória feliz” apresentada por Ricoeur. No quarto capítulo do romance, quando o médico continua nas consultas de urgência, portanto, no hospital, onde, em meio ao seu conjunto fragmentado de lembranças e outros acontecimentos fragmentados em tempo real, o médico encerra a sua jornada de atendimento pela manhã, e agora está no pátio, diante do seu automóvel sempre sujo. Em um dos instantes de seu fluxo de consciência, o narrador-médico faz um recuo no tempo e lembra-se de quando ainda morava com a mulher e as filhas. Nesse recuo temporal, “procurava sem sucesso

reconstruir dias em que conservava uma memória de felicidade difusa, diluída num sentimento uniforme de bem-estar, doirado pela luz oblíqua das esperanças mortas” (ME, p. 46). A memória feliz, segundo Ricoeur, é aquela que, positivamente, cumpre a expectativa da sua busca intencional por uma lembrança perdida. Ao buscá-la, recupera-a e, se é encontrada, é porque os seus rastros permanecem. Para ser considerada memória feliz, ela precisa ser activa: buscar e encontrar. Se encontrada, é porque ela sempre esteve em algum lugar, ao qual Ricoeur chama “esquecimento de reserva”, que é a condição para uma memória feliz. (RICOEUR, 2007, pp. 45-49). Entretanto, estas recordações podem ser doloridas, como acontece em *Memória de Elefante*, mas, “feliz”, porque, ao serem resgatadas, podem proporcionar um prazer, um bem-estar, ainda que efémero. Embora o narrador afirme não ter sido bem-sucedido em sua busca, impossibilitado de reconstruir “dias de que conservava uma memória de felicidade”, as sensações permanecem em algum lugar, abertas à acção rememorativa de reconstruir aquilo que permanece na memória.

“Quando é que eu me fodi?” (ME, pp. 25, 25). O narrador abre o capítulo perguntando-se em que momento do passado ela havia, de facto, iniciado o mergulho que o conduziu ao estado de espírito e ao conjunto de sentimentos que somam a sua angústia do presente. Tal pergunta é responsável por alcançar a resposta para a sua inquietação, tornando-se assim veículo primordial do discurso da narrativa. “Quando é que me fodi?, perguntou-se o psiquiatra, enquanto a Charlotte Brontë<sup>38</sup> prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carrol grandioso.” (ME, p. 25). Em seu estado solitário, o seu monólogo ultrapassa os seus limites e são criados diálogos, cujos interlocutores conhecem o seu interior e com ele compartilham diferentes etapas do

---

<sup>38</sup> Personagem que surge já no primeiro capítulo do romance, numa transição entre a loucura e a lucidez, e que ganha espaço em toda a narrativa. Na primeira referência, o espaço é a sala de consultas, onde uma enfermeira “comboiou na direcção do psiquiatra uma mulher entrada na véspera e que ele não observara ainda, ziguezagueando de injeções, de camisa a flutuar em torno do corpo como o espectro de Charlotte Brontë vagueando no escuro de uma casa antiga” e onde, em seu boletim, o médico leu que o seu caso clínico era “esquizofrenia paranóide, tentativa de suicídio”. Desde então, para o narrador, aquela paciente, incomum, é referenciada com uma nova identidade, um nome próprio desconhecido e agora, passa a ser a Charlotte Bronte, proferindo, comumente, obscenidades, e ainda no começo, sem decidir se o médico “é um cabrão simpático ou antipático mas pelo sim pelo não cona da mãe.” (ME, p. 20). Para o médico, entretanto, ela já era um símbolo de uma certa identificação com a escritora inglesa do Século 19, cuja escrita se caracterizava pelo tratamento de mulheres que vivenciavam conflitos condicionados pelos seus desejos e condição social. A escritora que, órfã de mãe, experienciou uma infância triste e reprimida: “Nenhuma infância é alegre. A recordação dela é que pode ser alegre ou triste, [...]”. A infância e a adolescência são sempre períodos de uma grande revolta.” (ARNAUT, 2009, p. 143) Charlotte Brontë foi educada numa rigorosa instituição vitoriana e que era caracterizada pelos métodos cruéis, os quais ela denunciou em seu melodramático romance *Jane Eyre*, em 1847.

passado. “Quando é que eu me fodi?, inquiriu o médico ao garoto que a pouco e pouco se dissolvia com a sua gaguez e o seu espelho para ceder lugar a um adolescente tímido” (ME, p. 26). Percorreu o tempo, “folheou rapidamente a meninice” (ME, p. 27), enquanto a Charlotte Brontë, exactamente aquela que é a “louca”, medicada pelo psicanalista, “o despertou para a realidade presente da manhã hospitalar” - dando-se assim uma suposta e metafórica inversão de papéis - “sacudindo-lhe a mãos ambas as dobras do casaco” (ME, p. 28), até que, não mais suportando, informa à “enfermeira que ele estimava e cuja amizade tranquila apaziguara mais de uma vez os impulsos destrutivos das suas fúrias de maremoto [...]” (ME, p. 28):

- Deolinda, [...] estou a tocar no fundo.  
[...].

- Nunca mais tem fim essa descida?

O médico ergueu os botões de punho ao tecto de calíça descamada numa patética imploração bíblica, na esperança de que a teatralidade voluntária ocultasse parte do seu sofrimento verdadeiro:

- Você encontra-se (observe-me bem) por felicidade sua e infelicidade minha defronte do maior espeleólogo da depressão: [...].

- Porque é que não volta para casa?, perguntou-me a enfermeira que possuía o sentimento prático da existência [...].

O psiquiatra pegou no telefone e pediu para ligarem ao hospital onde um amigo trabalhava: é o momento de me agarrar a qualquer coisa, decidiu ele.

- Porque não sei, porque não posso, porque não quero, porque perdi a chave, declarou à enfermeira sabendo perfeitamente que mentia. (ME, pp. 28-29).

É neste diálogo, constituído no segundo capítulo, que o narrador declara, num desabafo com um interlocutor, de quem ele nos deixa conhecer o nome, a profundidade do caos no qual ele está vivendo, uma depressão que tem extensão, forma, enfim, aparência: “oito mil metros de profundidade oceânica da tristeza, negrume de águas geladas sem vida salvo um ou outro repugnante monstro sublunar de antenas, e tudo isto sem batiscafo, sem oxigénio, o que significa, obviamente, que agonizo. (ME, p. 28). A enfermeira, “que possuía o sentimento prático da existência”, é objectiva, é directa, e direcciona para ele a pergunta que guarda a resposta para grande parte da existência de sua depressão, e de seu tocar o fundo. “Porque não volta para casa?”. A casa onde está a mulher e as filhas é uma linha de corte em sua vida e entrelaça com outros cortes e rompimentos que, juntos, fortificaram o caos. Ao declarar não saber, não poder, não querer, ele é enfático; e na negação estava a omissão de seu desejo. O que ele faz é intensificar uma afirmação de que naquele retorno poderia estar, ou estaria, de facto, aquilo que seria um viés de solução para a sua quase completa fragilidade emocional. Ao dizermos que naquele retorno “poderia” estar “um” viés de solução, lembramos que,

numa passagem anterior, já pontuando a sua busca em saber exactamente onde tudo havia começado, o narrador indaga com ênfase: “Mas ele, ele, Ele quando é que se lixara?” (*ME*, p. 27). E a sua reacção imediata não foi ir directamente à separação da mulher, mas sim bem antes, a um passado muito mais distante, uma separação outra: “Folheou rapidamente a meninice desde o Setembro remoto do fórceps que o expulsara da paz de aquário uterina” (*ME*, p. 27), o abrigo perdido para sempre.

É neste folhear o tempo da meninice que o narrador inicia o percurso que delineia o seu estado de espírito actual. O presente das coisas e as suas ligações directas não apenas com o presente pelo próprio presente, mas às coisas do presente associadas às coisas do passado. Coisas que englobam questões do ser, estado do espírito e da alma, conjunto e reacções que envolvem o psíquico humano. Ao folhear a meninice, ainda que rapidamente, o narrador é, certamente, despertado por recordações de “coisas” que foram mais importantes naquela fase de sua vida, lugar da inocência e, possivelmente, de recordações reconfortantes. Aquele tempo não recuperável, mas reinventado.

O acto de folhear - verbo que nos dá, também, ideia de leitura e de escrita, aquilo que está impresso e, portanto, eternizado -, supõe passagens rememorativas e não deixa de significar, também, um estado de seleccionar, escolher, e, assim, suprimir ou reter. Aqui referimo-nos às possíveis selecções ou tentativas feitas pela memória daquele homem que recorre ao menino, na construção da sua narrativa comprometida com a sua trama psicológica. É certo que não se escolhem as lembranças, quando elas chegam e nos tomam, mas é certa a possibilidade de, nesse acto de folhear, poder seleccionar lembranças e a elas nos entregamos até um possível estado de esvaziamento. Ainda que, para isso, elas se misturem à imaginação e aos devaneios. Beatriz Sarlo, ao discutir o tempo passado, refere que “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9).

Ainda a respeito da acção rememorativa de folhear a meninice, e à qual associamos uma possibilidade de escolha pessoal de conteúdos, o factor medo é bem demarcado pelo narrador que, já no segundo capítulo do romance, lembra o sentimento de medo experienciado no tempo da infância. Tal passagem é conferida na dimensão de uma personagem da história infantil: “conferindo ao medo do escuro a dimensão do

Chapeuzinho Vermelho” (*ME*, p. 26), presentificando assim o medo também nos contos infantis. Ao aproximar-se o fim da narrativa, no décimo primeiro capítulo, novamente o medo se revela marcante em sua história: “O último a sair apaga a luz, pensou o médico lembrando-se do seu receio infantil do escuro” (*ME*, p. 130). O medo sentido na infância é reportado para o presente não apenas como lembrança, mas também como uma analogia com o presente. Esse medo do escuro, que carrega em si uma diversidade de significados possíveis, é rememorado por ele, no grupo analista, quando, numa sessão, ouve: “Você é como os miúdos na cama, com medo do escuro, a puxarem os cobertores para cima da cabeça” (*ME*, p. 119), o que demonstra que há nele uma fragilidade, um medo, algum apego a algo que ficou na infância, com visibilidade talvez apenas inconsciente, para ele, mas perceptível ao outro.

Na cena que antecede este acontecimento, o narrador, mergulhado em “angústias sem respostas”, parece não encontrar sentido para as suas idas às sessões de análise: “nenhuma ideia acerca de como sair deste poço ou pelo menos visionar um nada de ar livre lá em cima, nenhum gesto que me mostre a direcção de uma certa tranquilidade, de uma certa paz, de uma certa harmonia comigo” (*ME*, p. 113). Entretanto, ele retorna, mesmo demonstrando a sua indignação, o que acontece exactamente numa relação com a infância: “Freud da puta que te pariu vai levar no cu do teu Édipo.” (*ME*, p. 113).

### **III. 3. Memórias entrelaçadas**

#### **A figura paterna e a figura materna**

Já no primeiro parágrafo do romance, e, para ser mais preciso, na primeira frase, arquivada na memória e escolhida pelo narrador para iniciar a sua narrativa, temos uma voz em terceira pessoa, e que pontua as marcas temporais, passado e presente, envolvendo em suas relações de significados o homem e a criança, o pai e o filho, o espaço/lugar de trabalho do pai e do filho: “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai” (*ME*, p. 13). Esse passado distante apresenta-se, no instante presente, trazendo a imagem, a lembrança e a presença do pai,

sugerindo, assim, neste início da narrativa, alguma relação de proximidade entre os dois no tempo da infância. O Hospital que, logo na sequência da frase, é referenciado como um hospital psiquiátrico, situado num “antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos calmantes” (*ME*, p. 13) que, embora não seja apresentado o seu nome, é o Hospital Miguel Bombarda, conforme considerações fornecidas pelo teor autobiográfico do romance, e nos remete ao hospital onde não apenas a personagem da ficção, mas também o seu criador trabalhou durante anos. O hospital configura-se, portanto, como o mesmo espaço ocupado pelo pai e pelo filho, espaço físico e afectivo, unido por tempos diferentes - presente e passado -, num prolongamento da história na memória do narrador. E agora é ocupado também pelo leitor do romance, que acompanha através da escrita esta imagética memorialista.

Numa nova perspectiva, o narrador-médico retorna a frequentar este mesmo hospital, e assim estabelece um elo com o passado, o que pode nos levar a suposições de que aquele lugar fora escolhido, também, para que essa ruptura encontrasse um novo ponto de unidade. Ainda que não se trate exactamente de uma questão de escolha consciente, há aí uma manifestação do acto de prolongar, manter, reaver uma ligação com o passado e o seu universo de representação. Um prolongamento de um tempo simbólico: o pai, o filho, o mundo refugiado em utopias da loucura, o fugir de uma lucidez talvez excessivamente real. O mesmo local de trabalho do pai, e ao qual, quando criança, muitas vezes ele o acompanhara. Este retorno, especificamente, mais um entre os demais apresentados e sugeridos no romance, direcciona-nos numa leitura de representação do desejo de devolver ao hospital um estatuto que realmente tem: o lugar de sonho, de ficção, de criação, de imaginação e, no conjunto de todos esses factores, um lugar de memória. Seguindo essa ideia, o narrador ainda nos sugere que tal facto ou atitude se dá para retornar ao significado real do hospital, local psiquiátrico e, para tanto, ele se torna um escritor. Ali, sozinho, retorna enquanto escritor e o que resulta é um novo incómodo, a solidão e inquietação da escrita, a solidão e o poder da escrita enquanto possível lugar libertador. É com o poder do discurso que ele se liberta do hospital. Através da palavra, a angústia segue rumo a esse possível estado libertador, numa intensa relação com a palavra que cura.



Ter como ponto de partida da narrativa o mesmo local de trabalho do pai é, na situação observada no discurso do narrador, uma afirmação que nos remete duas vezes ao passado: um passado mais recente e um passado remoto. Um duplo olhar: um exterior, que revê e revisita o tempo como em imagens expostas em fotografias – local público, que pode ser visitado também pelo leitor; e um olhar interior, aquele que revê e revisita o tempo, como em imagens expostas em sentimentos e emoções – que se torna também público, exposto, uma vez que publicado. Tanto um olhar quanto outro são atraídos pelas lembranças e recordações que condicionam um retorno à sua infância, instância que é recordada por toda a narrativa em diversos instantes, em imagens aparentemente simples, e outras, a maioria, num sentimento do mais íntimo percurso da alma, o que reafirma que é dos seus primeiros anos que estão muitas das inquietações ou faltas, rememoradas como súplicas, ou lamentos até, apresentados no decorrer da narrativa. O mergulho na alma faz-se paralelamente a uma solidão exacerbada em faltas e perdas, desejo de resgatar o que nem chegara a ser, de facto. Ele, o psiquiatra, e ele, a criança, numa interligação atemporal entre a conformidade e a inquietação que caracterizam o tempo da rememoração e o tempo rememorado:

o psiquiatra conformava-se com o papel de quase figurante que lhe distribuíam, sentado no chão da sala às voltas com os jogos de cubos que se consentem como divertimento de vassalos, ansiando pela gripe providencial que desviasse do jornal para si a atenção cósmica daqueles titãs, transformada de súbito num desvelo de termómetros e de injeções. (ME, p. 26).

Nota-se que o narrador se refere ao eu “psiquiatra”, o adulto, e só na sequência do seu discurso é que ele expressa que aquele era ainda o eu “criança”, a infância revisitada, mais uma vez. Esse apego repete-se, essa necessidade de protecção também se repete; a necessidade da doença como possibilidade de elo, de aproximação, de ser visto, ser percebido, como observado na sequência da citação acima referida:

O pai, precedido pelo odor de brilhantina e de tabaco de cachimbo cuja combinação representou para ele durante muitos anos o símbolo mágico de uma virilidade segura, entrava no quarto de seringa em riste e [...] introduzia-lhe na carne uma espécie de dor líquida que se solidificava num seixo lancinante: recompensavam-no com os frasquinhos de penicilina vazios que se evolava um rastro de perfume terapêutico, tal como dos sótãos fechados surge, pelas frinchas da porta, o aroma de bolor e alfazema dos passados de defuntos.” (ME, p. 26-27).

Gaston Bachelard, em seu capítulo “Os devaneios voltados para a infância”, em *A poética do Devaneio*, considera que os odores são o primeiro testemunho da nossa

fusão com o mundo e que a infância cheira bem se ligada às lembranças que temos do seu cheiro. Segundo observa, “a memória é fiel aos perfumes de outrora” e “cada cheiro de infância é uma lamparina no quarto das lembranças<sup>39</sup>” (BACHELARD, 2009, p. 136). Um cheiro da infância, um odor rememorado, parece marcar fortemente a presença do pai do psiquiatra em *Memória de Elefante*, antes mesmo da sua presença fisicamente visível. Ele, como a claridade de uma lamparina, já se antecipava, por meio do seu cheiro peculiar, impregnado na pele, e acrescido, posteriormente, a um outro cheiro, por ele também proporcionado através dos frascos de penicilina. A dor, normalmente relacionada a seringas, torna-se, necessariamente, prazer, se a sua recompensa era a sua própria visibilidade pela atenção agora recebida. O que lhe importava era o tacto, a aproximação, a sua própria presença sentida. O cheiro da penicilina transforma-se, assim, num leve perfume terapêutico, embora seja semelhante aos cheiros exalados dos sótãos fechados, aroma de bolor, alface que, para o narrador, no tempo presente, passa a ser associado a um tempo que não existe mais, um tempo final. Bachelard acredita que “a casa natal cheira a mofo” (BACHELARD, 2009, p. 136), o que contrariaria a associação dos “rastros de perfumes terapêuticos” aos cheiros que surgem dos sótãos fechados com o seu cheiro de bolor. Embora acreditemos que essa interligação mais elaborada tenha sido feita apenas pelo narrador, como parte integrante da sua experiência enquanto adulto, já se constituía, no passado, uma imagem afectiva e efectiva fortemente percebida enquanto miúdo.

A presença do pai, precedida pela combinação do cheiro de brilhantina e de tabaco, pode ser, de certa maneira, equivalente ao que aqui chamamos uma combinação entre lembrança e cheiro, um em comunhão com o outro. Sentir aquele cheiro, tão guardado na memória, torna impossível disassociá-lo da lembrança: “propor não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada” (SARLO, 2007, p. 10). O cheiro que se tem de um tempo passado, quando sentido, ou rememorado, parece actualizar aquele tempo, deslocando-o do passado, enquanto sensação, e reavivando-o no presente, breve, instantâneo, lembranças que permanecem no tempo intransponível, tempo perdido solitariamente revisitado pelo narrador de *Memória de Elefante*.

---

<sup>39</sup> E num poema de Léon-Paul Fargue, do livro *Poèmes*, 1912, (p.76): “Olha. O poema das idades se diverte e soa... / O jardim de outro tempo, lamparina perfumada...”

O cheiro de tabaco guardado na memória é o do pai. Entretanto, posteriormente, no décimo capítulo, ficamos sabendo que também a mãe era fumante, mas o seu cheiro não é referenciado. Entretanto, a sua imagem relacionada ao tabaco surge também marcante, mas, certamente não tão intensa. Está ele agora em uma sessão de análise, a revelar que continua “sem saber a maior parte das respostas” para as suas perguntas, e tropeça de “pergunta em pergunta” (*ME*, p. 114), a questionar ainda sobre as suas “penosas vitórias de merda” (*ME*, p. 114) das quais ele é feito. Então, “Tirou um cinzeiro rachado da mesa central e acendeu um cigarro para si” (*ME*, p. 115). Naquele instante preciso, ao acender um cigarro e sentir o fumo entrar-lhe nos pulmões, retorna, detalhadamente, à imagem da sua mãe: “o psiquiatra visionou o primeiro tabaco clandestino, furtado à mãe, chupado aos doze anos pela janela da casa de banho” (*ME*, p. 115). Mais uma vez, o narrador é invadido pela força da memória involuntária. Ela tem como característica específica interiorizar o contexto, tornar o antigo contexto inseparável da sensação presente, e o essencial que nela há é a diferença interiorizada, tornada imanente (DELEUZE, 2006b, pp. 56-57). Essa memória inconsciente capta, no instante preciso do tempo presente, lugares na memória; o passado, aliado à memória, fazendo retornar não apenas lembranças, mas sensações que pulsam tantas vezes semelhantes ao presente que fora no passado. Embora essa imagem da mãe tenha sido já focalizada na adolescência, e a infância deixada para trás, trata-se de um gesto já registado em hábitos anteriores, ou seja, ainda do tempo da infância. São imagens temporais que invadem o romance, revelando um outro tempo, o tempo da narrativa: “o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos.” (BLANCHOT, 2005, p.17).

Em seus devaneios, e ainda a respeito dos tabacos, recorda que “a mãe acendia-os no fim do almoço, junto ao tabuleiro da máquina de café, cercada de marido e filhos, e o médico ficava olhando o fumo que se acumulava em torno do candeeiro de ferro do tecto, formando e desfazendo nuvens” (*ME*, p. 115) e lança o olhar para o pai: “O pai batia o cachimbo no cinzeiro de prata com a inscrição O Fumo Voa A Amizade Fica no centro, uma grande serenidade espalhava-se na sala de jantar” (*ME*, p. 115). Fogo, cinza, fumaça, nuvens, cinzeiro, imagens e significados simbólicos que podem ser colhidos dessa recordação vivenciada daquele tempo, onde e quando todos ao redor da mesa, a sala de jantar, a casa, e agora as interligações com o passado, são produzidas a

partir de um acto do narrador-psiquiatra numa sessão de análise, ele diante da mesa e de um “cinzeiro rachado”, dando essa ideia de partido, rompimento, separado, ou quase assim, e num contraste com o cinzeiro do passado, o do pai, “cinzeiro de prata”, a rigidez, a resistência, a durabilidade de um metal que dificilmente ou nunca se rachará. Ali na sala da casa em seu espaço rememorado, todos permaneciam naquele mesmo ambiente, num instante consagrado e numa experiência que o levava a vislumbrar a infinitude do tempo: o psiquiatra tinha a certeza reconfortante de que ninguém entre os que ali se encontravam morreria nunca: “dezasseis pares de olhos claros à volta da floreira de prata, unidos pela semelhança das feições e por um breve-longo passado comum.” (ME, p.115). Vê-se aí novamente a presença da prata no centro da mesa, a floreira de prata, lugar de flores, e todos ao seu redor, sem a morte de nada, um futuro imaginário, irreal, eternizando aquele instante que nos parece o de uma memória feliz, ela que agora se constitui numa memória de sensações de vazio e de faltas.

Às sensações dos cheiros citados, rememorados, invadidos na memória do narrador, assim como aos cenários seguintes, ao redor da mesa, podemos pensar no discurso de Deleuze em seu estudo sobre Proust, ao fazer referências às lembranças do narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* e os sentimentos proporcionados não apenas do cheiro da *madeleine*, signo que o remete a Combray, mas também pela imagem e lembrança súbita da botina da sua avó:

uma sensação antiga tenta se superpor, se acoplar à sensação atual, e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo. Basta, entretanto, que a sensação atual oponha à antiga sua “materialidade” para que a alegria dessa superposição dê lugar a um sentimento de fuga, de perda irreparável, em que a sensação antiga é repelida para o fundo do tempo perdido.” (DELEUZE, 2006b, p. 19).

Essa possível fuga e reflexão de um tempo possível apenas na rememoração é lugar vivenciado pelo narrador de *Memória de Elefante*, em busca de algo perdido em si mesmo, e que recorre a um analista em busca daquilo que nem sabe se encontrará. É possível perceber no texto antuniano, repleto de memórias e lacunas, um texto que vai ao encontro do pensamento de Roland Barthes: “a ideia geradora de que o texto se faz, ele se trabalha através de um entrelaçar infinito; perdido no interior deste tecido – dessa textura – o próprio sujeito se desfaz, como uma aranha que se dissolve ela própria nas secreções com que constrói a sua teia.” (BARTHES, 2002, p. 74). Levado pela memória involuntária em relação ao tempo de antes, às coisas e gestos, aos signos, enquanto

ligação às lembranças, o narrador também remete o seu discurso à narrativa de Proust, o que estabelece um elo de identificação sua com aquele narrador, e mais, com o próprio Proust:

se eu fechasse com força as pálpebras por um segundo poderia supor-me sem esforço no quarto de Marcel Proust, escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da Recherche du Temps Perdu: c'est trop bête, assim costumava ele definir o que escrevia, je peux pas continuer, c'est trop bête. [...] mas achava-me na realidade instalado a uma mesa de jogo do Casino. (ME, p. 145).

Estava ele no Casino com a sua solidão e, entretanto, mesmo ali, fora tomado pelos desejos e imaginários, entre outras vertentes, relacionados com a escrita desde a infância. Elabora, então, mentalmente, ou imaginariamente, uma suposta carta a Proust, abandonada logo no começo, e o torna bem próximo, familiar, talvez uma necessidade de estabelecer laços: “Querido tio Proust: o papel de parede, a lareira, a cama de ferro, a tua difícil e corajosa morte” (ME, p. 145), e então interrompe a sua escrita imaginária, parentesco imaginário, afectuosidade imaginária, e admite para si mesmo: “e a solidão roía-me por dentro como ácido doloroso: a ideia da casa vazia apavorava-me [...]” (ME, p. 145). Separado da mulher, era ele a criança sem a sua casa da infância, e era ele o adulto sem a sua casa que seria a continuação da primeira, ainda que com um corte entre um significado e outro.

Em seu solitário mergulho na alma, o narrador, que se vê diante de situações e sentimentos conflituosos, depois de já ter perguntado a si mesmo, como já mencionámos anteriormente, “Quando é que eu me fodi?” (ME, p. 25) e ter metaforizado o acto de enfiar a mão no bolso, sem pensar, como quem procura uma gorjeta de uma resposta, mergulha “o braço na gaveta da infância”, e faz, assim, mais um retorno de referência à infância, e traz “à tona ao acaso, nítido na concha da mão, ele miúdo acorocado no bacio diante do espelho do guarda-fato em mangas dos casacos pendurados de perfil” (ME, p. 25), o que intensifica talvez o sentimento de abandono diante da sua própria imagem reflectida no espelho, “costumavam deixá-lo assim horas seguidas” (ME, p. 25), esse sujeito indefinido, amplo, plural, a deixá-lo ali, e a imagem imediatamente guardada na memória e ele “a conversar consigo mesmo as quatro ou cinco palavras de um vocabulário monossilábico completado de onomatopeias e guinchos de saguim abandonado” (ME, p. 25). Possivelmente, não foi por acaso que a

imagem foi trazida à tona, se nela são guardados reflexos representativos do passado, o qual, embora não seja recuperável, é reinventado. O menino diante do espelho, bem criança e imagem que parece intocável, se tão nítida e multiplicada pelo poder e representação do espelho. Ele diante do espelho, imagem reflectida de si mesmo, mantendo-se conservada pelo tempo, ainda que o presente fragmentado, estabelecendo-se assim confronto, ou um conforto e fuga. Observa Maria Alzira Seixo a respeito desta última citação que destacamos:

“um puto loiro que alternadamente se espreme e se observa”, conjugando a nostalgia dourada da infância (duplicada através do processo de identificação ao passado que o adulto sempre conserva) com a sordidez que esse período igualmente lhe evoca, mesmo que se trate de uma sordidez “saudável”, como a do “puto que se espreme” – sobretudo essa, aliás, porque portadora das contradições e complexidades que o texto constantemente assume. (SEIXO, 2002, p. 22).

Depois da imagem do espelho, interrompida e sequenciada por outras imagens fragmentadas, o narrador, então, começa um novo parágrafo, retornando à pergunta: “Mas ele, ele, Ele quando se lixara? Folheou rapidamente a meninice desde o Setembro remoto do fórceps que o expulsara da paz de **aquário uterina**” (ME, p. 27), renunciando a sua dor, e a da mãe, relação simbolicamente dolorida desde a sua formação. *Expulsar* é o verbo escolhido pelo narrador para intensificar e talvez radicalizar o nascimento marcado pelo sentido de rejeição, solidão e complexidade emocional para as quais estaria destinado. Ele percorre, a seguir, brevemente, outros universos, como comumente faz, numa repetição fragmentada da sua memória, que parece sem fôlego para ir de vez até ao fim, entre a introdução e a conclusão de cada facto. Nessa relação uterina/fragmento/sujeito, podemos dialogar com o texto de João Barrento, *O Género Intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, (2010) que, ao discutir o fragmento, considera que a sua forma é a da posição fetal, voltado para dentro e envolvido sobre si mesmo. Entretanto, está directamente ligado a todas as fontes responsáveis por alimentá-lo “pelo cordão umbilical da imaginação (sem imagem)”. No fragmento, há a potencialidade de união dos pontos antagónicos de “princípio e fim, inacabado e acabado, nascimento e morte, casa e sepultura, pleno e vazio”, e esse vazio e estado de ter sido completamente esvaziado só pode ser preenchido pelo imaginário. O lugar vazio em si mesmo, o vazio “do Paraíso de onde saímos e que reencontramos em todos os jardins vazios que reinventamos.” (BARRENTO, 2010, p. 149). E assim, entre uma interrupção e outra, o narrador é levado - e leva o seu interlocutor a participar numa espécie de jogo de caça de palavras - a uma declaração do seu desejo angustiante

e sublime de fazer o seu maior retorno, e recomeçar a partir da sua primeira morada, o útero. Mais que um desejo, era uma necessidade de protecção, uma fuga em busca de libertação do lugar de carência, e não apenas uma carência manifestada no tempo presente. É o que observamos no quinto capítulo, em uma das diversas referências à mãe, e após sucessivas introspecções:

Herdei de ti o gosto do silêncio, e as sucessivas barrigas não te consentiram o espaço de me amares como eu necessitava, como eu queria, até que ao darmos pela existência frente a frente um do outro, tu minha mãe e eu teu filho, era tarde demais para o que, na minha forma de sentir, não tinha havido. O gosto do silêncio e o fitarmo-nos como estranhos separados, por distância impossível de abolir, que pensarás de facto de mim, da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos, pausa de pedra nesta corrida que me apavora e que do exterior se me diria imposta, enfrenesiado trote da angústia na direcção do repouso que não há. (ME, p. 60).

Neste momento da narrativa, há um grito do narrador que nos parece ser um grito desesperado e angustiante. Ele, silencioso, criança silenciosa, mãe silenciosa e sem espaço de tempo para amá-lo como ele desejava, sem que o amor tivesse que ser, segundo o seu olhar, compartilhado: “tu minha mãe e eu teu filho, era tarde demais para que, na minha forma de sentir, não tinha havido”, a distância estabelecida, dois estranhos separados, a distância condicionalmente irreparável, tudo possível apenas em sonho, imaginação, desejo que não se realiza. Ironicamente, este mesmo desejo, quando realizado, morre. E é ainda antes deste momento de desabafo tão intenso que ele já manifesta essa sua necessidade ou quase obsessão de retorno uterino. Já no início do romance, precisamente num discurso directo que logo se mistura ao discurso indirecto - quase sem fôlego e num mais forte acesso de fluxo de consciência -, ele, num suposto diálogo com o porteiro-cobrador e ao universo psiquiátrico, diz: “classe dos mansos perdidos refugiados em tábuas a sonharem com o curro do útero da mãe, único espaço possível onde ancorar as taquicárdias da angústia.” (ME, p. 15).

Em proporções diferentes e, principalmente, num outro contexto, essa manifestação de retorno ao espaço uterino faz-nos lembrar Freud, em *História de uma Neurose Infantil*, onde relata e analisa o caso “O homem dos lobos”. Ali, segundo o psicanalista, o que o seu paciente - que teve uma infância entre distúrbio neurótico, histeria de angústia e neurose obsessiva e, em adulto, chegou a uma insanidade maníaco-depressiva -, apresentava, de facto, em sua queixa, era uma fantasia plena de

desejo e realizada. Uma fantasia que o mostrava novamente de volta ao útero e, na realidade, era uma fantasia plena de desejos de fugir do mundo. Estaria, possivelmente, como afirma Freud, declarando que a sua vida o torna demasiado infeliz e, portanto, tem que voltar para dentro do útero (FREUD, 1980, Vol. XVII). É já no início da sua narrativa/desabafo que o narrador de *Memória de Elefante* recorda - numa atitude que nos parece de revolta - uma ausência e um certo estado de abandono, descaso e até rejeição, e prossegue o seu discurso:

E sentiu-se como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera, porque conversar com a surdez da mãe afigurava-se-lhe mais inútil do que socar uma porta cerrada para um quarto vazio, apesar dos esforços do sonotone através do qual ela mantinha com o mundo exterior um contacto distorcido e confuso feito de ecos de gritos [...]. Para entrar em comunicação com esse ovo de silêncio o filho iniciava uma espécie de batuque zulu ritmado de guinchos, saltava na carpete a deformar-se em caretas de borracha, batia palmas, grunhia, acabava por afundar-se extenuado num sofá [...] e era então que movida por um tropismo vegetal de girassol a mãe erguia o queixo inocente do tricot e perguntava:

- Hã? [...]. (ME, p. 15).

Mais uma vez, há a presença/sentimento do verbo *expulsar*: a criança “expulsa” do útero e o homem “expulso” de casa. Ambos sustentando um sentimento de rejeição. O parágrafo começa com a afirmativa “pertencço irremediavelmente à classe dos mansos refugiados em tábuas, reflectiu ele [...], à classe dos mansos perdidos refugiados em tábuas”, e prossegue, enfim, com o devaneio “a sonharem com o curro do útero da mãe” (ME, p. 15), aquele único lugar possível para ancorar as taquicardias da angústia. Numa insistente repetição, após o fragmento citado, prossegue a narrativa com um parágrafo iniciado pela repetição que fica como eco: “Classe dos mansos perdidos, classe dos mansos perdidos, classe dos mansos perdidos, repetiam os degraus à medida que os subia [...],” (ME, p. 15) imagem e palavras que povoam a memória do narrador, ele que prossegue pelas escadas do hospital e leva com ele o tumulto das recordações das filhas, as visitas aos domingos, os passeios pelo Jardim Zoológico, recortes de lembranças que se tumultuam na complexidade não apenas do Centro psiquiátrico, mas também na complexidade das relações entre o passado e o presente, o presente e as faltas, partes construtoras das suas crises e angústias. A falta, o lugar perdido, o desencontro do narrador de si mesmo, mostrando o jogo com a palavra, com a narrativa, com o ambíguo.



O sujeito perdido e fragmentado encontra-se reconstituído a partir da narrativa, parece estar de acordo com a concepção dos jogos literários expostos por Blanchot (2005), o qual afirma que, implicitamente, durante toda a vida houve o reconhecimento de que aqueles que, de alguma maneira, são implicados com a palavra literária traziam consigo um estatuto ambíguo, “um certo jogo relativamente às leis comuns, como que para deixar lugar, por esse jogo, a outras leis mais difíceis e mais incertas”. Se houve um estado de se chocar enquanto escrevia, numa escrita que não podia respeitar, este talvez seja irresponsável. Entretanto, aumenta ainda mais o seu dever de responder por isso, sem pôr em causa a irresponsabilidade, “sem a trair, este é o próprio segredo com relação a ele mesmo: a inocência que preserva não é sua; é a do lugar que ele ocupa, erradamente, e com a qual não coincide.” (BLANCHOT, 2005, p.38). Lobo Antunes, em sua escrita literária, revela toda essa ambiguidade. O narrador não é um herói da sua própria história, é um sujeito sem nome, com um rosto constituído por imagens, lembranças que podem nem ser suas, uma personagem que ocupa um lugar com o qual não coincide, não é dele, nem é do outro. Por isso, talvez a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa.

Esta questão de passagem de lugar, imagens que podem ou não ser do sujeito que narra, neste caso específico, apresenta uma relação com a finitude humana e daí as constantes oscilações entre a voz narrativa: o sujeito real e um sujeito fictício que se torna o sustentáculo dos fragmentos desse sujeito da pós-modernidade que já começa a apresentar-se nos primeiros romances de Lobo Antunes, para se revelar com mais intensidade nas obras posteriores. Como referido no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, na sua obra, “a vertente pós-modernista não é dominante nos primeiros romances mas é já aí sensível, sobretudo no carácter anti-heróico e deceptivo das personagens, assim como nos finais indecisos, que podem ser lidos de vários modos” (SEIXO, 2008, p. 237), como acontece em *O Esplendor de Portugal* e *Fado Alexandrino*, “e em *As Naus* revela-se na construção paródica de base [...]” (SEIXO, 2008, p. 237).

No quinto capítulo do romance, a repetição da sua inquietante referência uterina dá-se em meio de um certo sentimento de culpa em relação à mãe. As imagens que antecedem o relato deste sentimento estão expostas sobre a mesa. Ainda no segundo capítulo, o narrador marca um almoço com um amigo, encontro que se dá no capítulo

seguinte, e há ali uma remissão ao universo sacro, o que se dá até antes da sua manifestação de sentimento de culpa: “As pessoas comiam ombro a ombro como os apóstolos na última Ceia [...]” (ME, p. 59). Nesse ínterim, o narrador é invadido por lembranças que explicam, de certa maneira, diferenças, à mesa, entre um e outro. Ao contrário do amigo, o psiquiatra preocupava-se com os preços, “herança da casta dos pais onde a sopa se multiplicava, indefinida, refeição após refeição [...]. Um dia, era ele já homem, surgiu uma garrafa de vinho na mesa e a mãe explicou [...] estupefacta: - Agora, graças a Deus, podemos.” (ME, pp. 59-60). E é nesta sequência de imagens do passado, numa forte representação simbólica do vinho, e sobre a mesa, que o homem declara:

Minha velha, pensou ele, minha velha-velha nunca soubemos entender-nos bem um com o outro: logo à nascença te quase matei de eclampsia, tirado a ferros de ti, e segundo a tua perspectiva tenho caminhado pelos anos de trambolhão em trambolhão a caminho de uma qualquer mas certa desgraça derradeira. O meu filho mais velho é maluco, anunciavas às visitas para desculpar as (para ti) bizarras do meu comportamento, as minhas inexplicáveis melancolias [...]. (ME, p. 60).

Aí estão as marcas do nascimento realizado à força, a ferros, a indesejada e desconhecida violência contra a mãe e agora uma explicação – possível compreensão, para o leitor - do seu desejo anteriormente manifestado: estar novamente no útero, talvez o desejo inconsciente de um novo nascimento, o regresso ao centro, no nascimento. Desejo de uma unidade primeira, perdida. Silvina Rodrigues Lopes observa, em seu livro *A Inocência do Devir*, que, ao nascer, o corpo é lançado no mundo e, nesse lançar-se, muda de uma comunicação a outra. Dá-se assim um rompimento de um ciclo de trocas e agora começa um ciclo mais amplo. O processo que torna o corpo “pedaço de matéria fechada”, indivíduo, torna-se completo pelo corte do cordão umbilical. Entretanto, esse corte implica a sua sobrevivência, que depende de novas relações simbióticas, principiando-se pelas trocas entre corpos com matérias capazes de lhe garantirem a existência. Embora todos os pedaços de matéria possam estabelecer interações entre si, apenas os corpos sujeitos à morte desenvolvem espontaneamente actividades de adaptação. No ser humano, essas actividades vão além dos processos vitais, sendo também as do pensamento, que “lhe permitem escapar a qualquer tipo de determinismo. **O pensamento corresponde a um novo fio – a liberdade**, que prende já

não ao corpo materno, mas ao centro inatingível do mundo, ou do universo” (LOPES, 2003. pp. 16-17).

O narrador é esse sujeito preso pelo fio do mundo, condenado à relação com os outros seres, angustiado por se sentir esse corpo lançado ao mundo. Embora relate tão intensamente tais situações, há no narrador um certo pavor, uma fragilidade, uma fuga, se for dele o lugar de ouvinte na repetição daquele passado em relação ao seu nascimento,

sabia-se demasiado frágil para suportar um interrogatório silencioso contrabalançado pelas manifestações de júbilo das velhas, que teimariam decerto em repetir-lhe pela milionésima vez a história tormentosa do seu nascimento, criança roxa sufocada de secreções ao lado da progenitora com eclampsia. (ME, 2007, p. 91).

A relação entre mãe e filho é marcada pelo silêncio de um e de outro; não apenas o silêncio, mas a presença – Inconsciente? Velada? – de algum incómodo, confirmado pelo facto de nunca terem sabido e estar bem um com o outro. A recordação do narrador-personagem, o filho mais velho – que coincide com a recordação do escritor Lobo Antunes -, paira sobre a voz da mãe. Ele na infância, pela casa, e ela anunciando-o, às visitas, como maluco, criança de comportamentos bizarros, melancólico, registo da infância, conservando imagens, lembranças, recordações reactivadas na memória do homem a partir das significações de instantes. Esse reactivar que vem do inesperado, do imprevisível, mas também de um estado de cavar o tempo, vasculhar os cantos da memória, abrir e reabrir gavetas, um estado vulnerável e predisposto a captar nas palavras, nas imagens, no cheiro, no paladar, qualquer relação com o passado e as suas associações mais fortes com o presente das inquietações conflituosas - as relações das coisas visíveis e invisíveis com o passado. O sentimento de loucura acompanhou-o desde a infância, em fragmentos espalhados em seu discurso narrativo, no homem que procurou a psiquiatria num possível remendar e emendar os fios soltos na memória. Sabemos não se tratar de uma procura consciente de um reencontrar-se a si mesmo, mas está em sua escolha profissional um paralelo inevitável com a sua própria história e experiências. A infância é também lugar de censura, de repreensão, de rejeição, funcionando a psiquiatria como a inclinação prematura da escrita e como leitura de um mundo possível de fugas, devaneios, sendo a loucura aparentemente sem censura.

O olhar sobre a imagem, sobre a palavra, sobre o tempo sugere reconstruir o que foi e permanece intimamente com o narrador, ainda sentado com o amigo ali no restaurante, lugar das “coisas” - e seu universo de significações – na representação do passado. O fluxo de consciência tem mais um momento de aceleração angustiante do narrador, que improvisa um diálogo confessional e imaginário com a mãe, um monólogo que se dirfarça de real para consigo mesmo. O silêncio herdado da mãe, as sucessivas barrigas da mãe e que impediram que ele fosse amado como necessitava, o fitarem-se como dois estranhos, o desejo de reencontrar a mãe no útero, tudo numa explosão de sentimentos sufocantes e que têm como resultado o desejo de morte, “baloiço pendurado na corda de um sorriso” (*ME*, p. 60), e o lamento e novamente a fuga em “choro por dentro humidades de gruta, suor de granito, secreto nevoeiro em que me escondo.” (*ME*, p.60). Embora o amigo estivesse ali presente, o silêncio, vindo de lá da infância, permanecia à mesa, “Silêncio até na música de fundo do restaurante” (*ME*, p. 60). O amigo, em silêncio, possivelmente à espera “da justificação do telefonema da manhã” (*ME*, p. 62), e o psiquiatra, enfim, rompe o silêncio exterior com o seu desabafo:

- Cheguei ao fundo [...], disse o psiquiatra com o cogumelo ainda na língua, lembrando-se de que em pequeno, na catequese, o haviam prevenido ser horrível pecado falar antes de engolir a hóstia. [...].
- Cheguei ao fundo dos fundos, continuou o psiquiatra, e não tenho certeza de conseguir sair dos limos onde estou. [...]. (*ME*, p. 63).

A mãe, que o acompanha – ele levando-a a acompanhá-lo - em toda a narrativa, prossegue no sexto capítulo, na adolescência do narrador e em momentos de metamorfose, descobertas, transformações físicas e sentimentais. Embora silenciosa, é uma mãe de “curiosidade inquietante”, atenta, e daí a sua primeira relação sexual, que teve como consequência “uma estearina que ardia”, levou-o a usar o seu medicamento “no bidé da criada, para furtar a veemência das paixões à curiosidade questionante da mãe.” (*ME*, p. 68). E o homem, já separado da mulher (“Desde que se separara da mulher perdera lastro e sentido” *ME*, p. 77), observando-se no espelho, “as pregas do sorriso davam lugar às rugas do desencorajamento” (*ME*, p. 77) e ele, invadido pelas lembranças da mãe, a repetição mais que o amor, a repetição de um apego e do algo que falta e permanece, sempre:

[...]. Lembrou-se de súbito do suspiro da mãe:

- Os meus filhos são tão bonitos até aos trinta anos. [...].

E desejou desesperadamente retornar à linha de partida [...]: o campo dos projectos que se não realizam nunca era um pouco a sua pátria, o seu bairro, a casa de que conhecia de cor os mínimos recantos, as cadeiras roxas, os insectos, os cheiros íntimos, as tábuas que estalavam. (*ME*, p. 77).

Lembrou-se de súbito da mãe, não apenas das palavras, mas um suspiro guardado, os mínimos gestos que deixam de ser mínimos se tão representativos na memória, e é a partir dessa imagem súbita da mãe que, mais uma vez, é manifestado um sentimento de desejo, desejo de retorno, a imagem da casa, as coisas e o cheiro. Os filhos bonitos até aos trinta, a voz da mãe, determinante, limitadora. O narrador, então, interrompe mais uma vez a sequência do seu discurso, e outras imagens tomam o lugar da narrativa em suas lembranças e sentimentos. Há sempre um corte em sua narrativa. Há sempre interrupções, elas que surgem como fugas, como devaneios, como pedaços soltos de pensamento, o que sugere a voz do analisando, rompendo o discurso, numa tentativa de desviar-se do olhar do analista. Mas, pistas são dadas, elas que podem ser súbitas, objecto falho, pressão do inconsciente, discurso arquitectural de um narrador que revela traços do sujeito da pós-modernidade, sem paradigma de consenso e atrelado a um senso de ausências. E esse sujeito recorre às sessões de análise, mas tem conhecimento da estrutura teórica da psicanálise e, portanto, conhece subterfúgios que podem ser ali encontrados.

No capítulo nono, embora tão concentrado em memórias de guerra e memória da relação com a sua mulher, há ali, em seu percurso pela cidade, mais uma interrupção para a voz materna que sempre sussurra em suas memórias. Ele, no Jardim das Amoreiras, sendo levado enfaticamente ao passado, as lições de desenho naquele sítio e num apartamento cheio de aviões de plásticos em miniaturas. Lembranças em fluxos na distribuição directa e indirecta no narrador:

[...] as inquietações de minha mãe, reflectiu o médico, as eternas inquietações da minha mãe a meu respeito, o seu permanente receio de me ver um dia a recolher trapos e garrafas nos caixotes do lixo, de saco às costas, transformado em industrial da miséria. A mãe acreditava pouco nele como indivíduo crescido e responsável: tomava tudo o que ele fazia como uma espécie de jogo [...]. Costumava contar que acompanhara o médico no acto do exame de admissão ao liceu de Camões, e que, ao espreitar pela janela da sala, vira todos os miúdos inclinados para o ponto, [...], à excepção do psiquiatra, que de queixo no ar, inteiramente alheio, estudava distraído a lâmpada do tecto.

- E por essa amostra percebi logo o que ia ser a vida dele, concluía a mãe com um sorriso triunfalmente modesto dos Bandarras com pontaria. (*ME*, p. 100).

Neste conjunto de observações e conclusões segundo o olhar da mãe, o filho, sujeito predestinado a ser nada, ou, no mínimo, ter um futuro duvidoso, torna-se motivo de regras que o diferenciam, forçosamente, dos demais. Todos os anos a mãe solicitava que o filho fosse colocado “mesmo de frente para o professor”, para que fosse obrigado a estudar aquilo que nunca lhe interessaria tanto quanto a acção de escrever versos, produzidos “às escondidas nos cadernos dos sumários”. E eis o menino da escrita, já no liceu, o curso “recheado de peripécias” (*ME*, p. 100) e, para ele, em “proporções de uma guerra tormentosa [...]” (*ME*, p. 100). Essa guerra que se estendeu interligando-se a outras, posteriores e anteriores, desencontros de si próprio na desconectividade temporal:

Espectador extasiado do próprio sofrimento, projectava reformular o passado quando não era capaz de lutar pelo presente. Cobarde e vaidoso, fugia de se olhar nos olhos, de entender a sua realidade de cadáver inútil, e de iniciar a angustiosa aprendizagem de estar vivo (*ME*, p. 100).

A referência ao útero não se dá apenas na sua relação com o mundo interior, sentido de dentro, mas também em sua relação com o exterior. Agora, enquanto combatente na guerra em África, era ele o ausente. A falta é sentida pelo lado inverso, quando a mulher fica grávida da filha mais velha e ele é representado por um retrato na sala: “por estar na guerra em África nunca a sentira mover-se no ventre da mãe e ele representara para ela, durante meses, um retrato na sala que lhe designavam com o dedo, desprovido de relevo e de espessura de carne” (*ME*, p. 56), resultando a ambos “um resto desse ressentimento mútuo”, “beijos fugidios” (*ME*, p. 56).

Como já apontámos, o narrador inicia o seu discurso e desabafo, referenciando a figura do pai, de maneira a levar-nos a perceber uma aproximação entre os dois, numa atitude incomum, sendo levado, com alguma frequência, pelo progenitor ao seu local de trabalho. Contudo, é na figura da mãe que, em seu estado de solidão e crise existencial, ele busca ser acolhido, de maneira a refazer-se, recomeçar como um outro, uma busca que é fortemente metaforizada na linguagem do desejo impossível. Ser amado como necessitava e estar frente a frente à mãe tornou-se tarde demais para o que agora se transformou em silêncio. Silêncio herdado não apenas da mãe, mas nela representado mais claramente do que com o pai, quando o desejo de retornar ao útero simboliza um

nascer de novo<sup>40</sup> e com as possíveis faltas compensadas. Entretanto, o silêncio é uma herança que lhe dava “gosto” experienciar o seu mundo e os seus fantasmas, frente à “distância impossível de abolir”. O silêncio do pai era outro, marcado pelas lembranças da loucura, gritando como ecos e que se estenderam, a loucura e os ecos, até ao futuro. Loucura e ecos que foram repetidos, buscados pelo homem, que fora a criança do passado revivido, e que repetiu e prolongou como ciclo a mesma profissão do pai, e não apenas: como se isso fosse insuficiente, regressou profissionalmente ao mesmo local de trabalho do pai, recorrendo também à psiquiatria, como o fez o seu progenitor. E agora, em *Memória de Elefante*, temos o seu olhar diante da criança que experienciou a loucura, enquanto observador, e o homem que pretende controlar a loucura, talvez outros os loucos, talvez um certo sentimento de loucura de si mesmo, talvez, e possivelmente, alguns ainda os mesmos loucos, ainda “doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos de calmantes”, num processo de continuidade dos medicamentos e tratamentos.

Temos, assim, dois retornos até aqui. Dois espaços, dois lugares. De um lado, um regresso possível: o espaço onde o homem pode refazer caminhos, ou simplesmente prosseguir um caminho, e poder ali se posicionar de maneira concreta. Este é um encontro com o pai, ainda que apenas simbolicamente - o repetir os seus passos e se tornar um seu semelhante. De outro lado, está o regresso impossível, o espaço da mãe, o seu útero que agora simboliza não apenas a falta e a carência, mas a fuga em busca de uma protecção que já não há e representa o mais profundo mergulho num caminho sem retorno, e fuga de toda a crise existencial que se junta a outras perdas que logo são expostas no decorrer da narrativa.

Tendo como ponto de partida este espelho – elemento recorrente no romance - do pai, coincidente ou não, na escolha da sua profissão, é ele a referência mais forte que

---

<sup>40</sup> Essa ideia simbólica de retorno ao útero bem pode representar a possibilidade de um novo nascimento. Conhecedor de referências bíblicas, o narrador, em seus jogos intertextuais, nos faz lembrar o diálogo de Jesus com Nicodemos, após este ver sinais miraculosos de Jesus, na festa da páscoa, em Jerusalém, conforme o Evangelho de João, Capítulo 3:2-5: “(2) Rabi, sabemos que és Mestre, vindo de Deus. Pois ninguém poderia fazer estes sinais miraculosos que tu fazes, se Deus não fosse com ele. (3) Jesus respondeu: Em verdade, em verdade te digo que quem não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus. (4) Perguntou-lhe Nicodemos: Como pode um homem nascer, sendo velho? Poderá voltar ao ventre de sua mãe, e nascer? (5) Jesus respondeu: Em verdade, em verdade, te digo que aquele que não nascer da água e do Espírito não pode entrar no reino de Deus.” (BÍBLIA, Referência Thompson, Tradução de João Ferreira de Almeida, Editora Vida, 2000).

o leva a familiarizar-se com o espaço da loucura. É daquele tempo de infância, quando acompanhava o pai ao hospital onde trabalhava, que vêm as imagens e possível interesse em refazer aquela caminhada feita na infância, quando tudo era ainda ingénuo, porém marcante em suas imagens, guardadas, reservadas para o futuro de suas escolhas e repetições. Nota-se que é o primeiro parágrafo escrito. É a primeira frase escrita, e a ela retornamos: “o Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai” (*ME*, p. 13). Tudo podendo soar como uma explosão de sentimentos e factos nunca esquecidos, e numa repetição do percorrer o mesmo caminho que o pai<sup>41</sup>, presente aí uma possível admiração; ou no percorrer justamente para fazer algo diferente, o fazer acontecer aquilo que não havia sido.

Identificações entre os dois, tanto de semelhanças e de diferenças, são ali estabelecidas. O porteiro-cobrador, presente no hospital desde quando o pai era o médico neurologista daquela instituição, agora vivencia a presença do filho, como o médico que, de certa maneira, ocupa o lugar do pai. Conhecedor da personalidade e do comportamento do pai do narrador-médico tem agora um conhecimento da personalidade do seu filho, e estabelece a primeira relação de semelhança entre os dois, “Topa-se logo que o senhor doutor é filho do senhor doutor: uma ocasião o paizinho mandou o fiscal fora do laboratório pelas orelhas” (*ME*, p. 14). Esta observação não fica despercebida pelo filho, mas, ao contrário, é imediatamente por ele referenciada: “o psiquiatra apercebeu-se de súbito da admiração que as proezas bélicas do progenitor haviam disseminado, por aqui e por ali, na saudade de certas barrigas grisalhas.” (*ME*, p. 14). É o porteiro-cobrador que lhe dá uma marca de imagem e o faz, na sequência daquela observação e lembrança do pai, retornar a vinte anos atrás: “Rapazes, chamava-lhes o pai. Quando vinte anos atrás o irmão e ele se iniciaram no hóquei do Futebol Benfica” (*ME*, p. 14), imagens que funcionam como elo na ligação de tempo, de espaço e de lembrança.

Embora no início do romance já transpareça um sinal de possível afinidade do narrador com o pai, no sentido de maior aproximação, este sinal não garante alguma

---

<sup>41</sup> A respeito desse retorno ao mesmo lugar do pai, e de uma possível admiração, salientamos, entretanto, para efeito de analogias autobiográficas, que Lobo Antunes não escolheu a profissão de medicina, mas esta foi praticamente imposta pelo pai: “O pai matriculou-o em Medicina e ele chorou furioso pela imposição dos estudos, mas nunca lamentou tê-los feito.” (BLANCO, 2002, p. 48). Entretanto, foi sua a escolha da especialidade psiquiátrica o que o levou ao mesmo espaço de trabalho onde o pai actuou profissionalmente.



certeza. É no capítulo sétimo, em meio aos seus devaneios de carro pela cidade, que ele, de facto, revela com mais clareza o grau dessa relação. Está o narrador em intensa recordação das filhas e da mulher, de quem está separado. A saudade intensifica-se a cada instante e ele, numa imagem frente ao rio, fica a observar a paisagem, a remoer as faltas, as ausências, quando, então, ouve, em suas recordações, a voz do pai a respeito da sua separação:

[...]. A frase do pai rodopiou-lhe em espiral pela cabeça.  
- A única coisa de que tenho pena é das tuas filhas  
carregada da contida emoção com que se adivinhava nele o pudor do afecto que só depois da adolescência aprendera a conhecer e a admirar, e achou-se reles e maligno como um animal doente, reduzido às asfixiantes proporções de um presente sem futuro. (ME, p. 87).

“Aprendera a conhecer” o afecto, o que indica, por outro lado, que ele sempre esteve ali, em algum lugar, o lugar desconhecido que pode ser morada do afecto, muitas vezes mantido num sótão interior, e jamais descoberto ao olhar da infância, ou manifestado de acordo com a compreensão do seu olhar. Embora o afecto já esteja descoberto, ele permanece à margem do passado, do presente e do futuro, e sente intensificar a sua dor e o seu vazio existencial através das palavras do pai agora rememorada, o que o leva a ouvir, no entendimento de si mesmo, ecos de “profecias” de antes a respeito do seu futuro. O narrador vê-se *ilhado*, “fizera da vida uma camisola de forças em que se lhe tornava impossível mover-se, atado pelas correias do desgosto de si próprio e do isolamento que o impregnava de uma tristeza sem manhã” (ME, p. 87-88). As palavras do pai parecem viver em sua memória como fantasmas que se misturam a outros de um tempo mais remoto, a repetição do som e dos significados, e ele indigno de pena, (“a única coisa de que tenho pena é das tuas filhas”), e nada mais parece ter sido dito, marcando assim mais um dos silêncios entre os diversos que estão presentes na narrativa, pontuando, portanto, faces das suas lacunas.

Nesta sequência, entre os tantos relógios que surgem como elemento comum na narrativa, um surge de um lugar qualquer, e para ele se apresenta como anúncio de um tempo possível de remissão e reconforto. É um dos poucos momentos em que as horas são marcadas na narrativa, numa precisão do tempo poucas vezes observada nos relógios que trazem outras representações simbólicas em suas lembranças: “Um relógio qualquer bateu a meia das quatro horas” (ME, p. 88), este que aparece como sinalizador de que ainda há tempo de rever as filhas e promover alguma felicidade: “se conduzisse

suficientemente depressa chegaria a tempo para a saída da escola” (*ME*, p. 88). Entretanto, há o elemento condicional “se”, uma vez que nada foi programado, mas motivado pelas repentinas recordações das palavras do pai, “pena das suas filhas” (*ME*, p. 87), que se tornam decisivas em sua imaginação, ou em seu plano, de rever as filhas naquele instante de remissão consigo mesmo, mas que depende do factor tempo que se posiciona como percalço. Essa ideia de possibilidade, confrontada com um (in)determinante, funciona como uma luz rumo a alguma libertação: “acto libertador por excelência, vitória do riso sobre a estupidez cansada.” (*ME*, p. 88). Numa perspectiva de que nem sempre os indícios são, de facto, aquilo que sugerem, ou, ainda, nem sempre o “predestinado” o é de facto, o narrador logo elabora uma tese que possa vir a ser capaz de distorcer até mesmo alguma lógica da exactidão que parece ser inabalável:

algo nele, vindo do mais remoto da memória, teimava em garantir-lhe, contrariando o terrível peso oficial das tabuadas, que existe um quadro preto em qualquer parte, quem sabe se no sótão do sótão ou na cave da cave, a firmar que dois e dois não são quatro. (*ME*, p. 88).

Esse algo indefinido, sem nome, desconhecido perante si mesmo; e esse tempo distanciado, longínquo, mas presentificado por algum elo que não se apaga, arquivado no inconsciente, e que necessita ser buscado, cavado nos sótãos mais recônditos da memória. Memória e imaginação num trabalho conjunto, e que, na esteira da reflexão platónica, Ricoeur (2007) discute enquanto relação impossível de alguma diferenciação estanque, vínculo estabelecido e assegurado por pertencerem à mesma parte da alma, a alma sensível (RICOEUR, 2007, p. 35). Esse “algo” referenciado pelo narrador e, de certa maneira, ainda sem nome, mas que garante a sua existência num tempo passado e por ele vivenciado; esse algo vislumbrado e, também de certa maneira, não tão confiável, reporta-nos novamente ao pensamento de Ricoeur, de que “se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o carácter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, 2007, p. 40). Embora o narrador não identifique o seu “algo” tão fundamental, nessa relação com a sua memória, há ali o conhecimento turvo daquilo a que podemos chamar instante, sentimento, acontecimento, ou, talvez mais precisamente, imaginação, esse campo próprio da angústia, como afirma Eduardo Lourenço, “imaginação do pior, em que o real fica de fora” (LOURENÇO, 1999, p. 17). Ao imaginar, criar referências que se associam à sua memória, encontrando assim uma

perspectiva para a sua necessidade imediata num tempo presente. “Esse quadro preto”, lugar do imaginário e suas representações possíveis, onde tudo é possível acontecer.

O narrador encerra o seu sétimo capítulo com a perspectiva de existir “um quadro preto em qualquer parte”, seja num sótão, seja numa cave, seja no subterrâneo da sua alma ou da sua existência, qualquer desses lugares que, em seus diversos sentidos, tem em seus signos a representação de escuridão, lugar onde qualquer luz, por mais turva que seja, é capaz de revelar algum espaço luminoso. E no capítulo seguinte, dá-se, de facto, uma visibilidade imaginada, mas com pontos de negação que o levam imediatamente à sua realidade no caos: “o psiquiatra, curvado, espiava o portão do colégio” (ME, p. 89), ele, espião, sem deixar pistas de sua presença, “Deixara o fiel cavalo preto trezentos ou quatrocentos metros acima” (ME, p. 89) e chegara ali “rastejando”, “observado com espanto pelos vendedores ambulantes”, e “os sinais de fumo de um cigarro nervoso que traduzia, sílaba a sílaba, a dimensão da sua ansiedade.” (ME, p. 89). “No prédio em frente daquele em que se escondia [...] morava uma tia” (ME, p. 89), ele atento, vê Teresa, a empregada, que vai buscar as crianças, e não o percebe: “Se Teresa não me topou, ninguém me topa, pensou o médico encostando-se mais ao icebergue até sentir na barriga o contacto liso do esmalte [...]: ser comido à colher num jantar de família afigurou-se-lhe de súbito um destino agradável.” (ME, p. 93). Entre uma observação e outra, imagens em seu fluxo de consciência, montadas e intercaladas na descrição da sua narrativa, ele interrompe a sequência da sua presença ali em frente ao Colégio, e a ele retorna quando lhe convém ou quando alguma imagem o traz de volta:

Nisto avistou as filhas no meio de um grupo de meninas uniformizadas de saia xadrez [...] abrindo caminho uma atrás da outra na direcção da Teresa, e os seus intestinos [...] incharam dos cogumelos da ternura. Apetecia-lhe correr para elas, segurar-lhes na mão e partirem os três, como no final do Grand Meaulnes<sup>42</sup>, a caminho de gloriosas aventuras. O futuro em panavision estendia-se-lhe adiante, real e irreal como uma história de fadas atapetada pela voz de Paul Simon<sup>43</sup> [...]. (ME, p. 94).

---

<sup>42</sup> Referência ao único romance do escritor francês Alain-Fournier (1886-1914), publicado em 1913, traduzido para o português como *O grande Meaulnes*, que em suas primeiras edições recebeu o título *O Bosque das ilusões perdidas*. Trata-se de um romance cheio de lugares imaginários. Com elementos como sonhos, fantasias e nostalgia o autor constrói uma fábula poética a respeito da passagem da infância à adolescência, a partir de uma paixão de um estudante. E assim finaliza o romance: “E eu imaginá-lo, no meio da noite, envolvendo sua filha em seu casaco, pronto para levá-la em novas aventuras.” Aventuras que se assemelham às desejadas pelo narrador de *Memória de Elefante* em seu universo ali, até então, imaginário.

<sup>43</sup> Lobo Antunes transcreve a letra completa da composição de Paul Simon, *I do it for your love*, de onde destacamos as duas últimas últimas estrofes: “Found a rug / In a old junk shop / And I brought it home to

Num encadeamento de lembranças e imaginações, o narrador mais uma vez interliga os seus sentimentos e desejos a outros instantes do real e do irreal, retirados do seu amplo conhecimento do mundo da literatura, da música, das artes em geral. E assim se aventura a sonhar, a fantasiar momentos que seriam o ideal naquele instante, sendo a sua imaginação confrontada com a realidade da qual ele está diante, o universo de fábulas de “Grand Meaulnes” e o velho tapete, comprado para a sua amada, adquirido numa loja de objectos usados, mas que, na composição melódica de Paul Simon ganha cores enquanto levado para casa. Tapete mágico, história de fadas, mundo mágico, porém tudo estava rompido. De longe, ainda em seu mundo oscilando entre o real e o imaginário, prossegue a observar as filhas,

e o psiquiatra notou que a mais nova transportava a boneca favorita, criatura de pano: [...] dormiam juntas na cama e mantinham relações de parentesco complexas que deviam evoluir segundo o humor da garota e das quais me apercebia confusamente por misteriosas frases ocasionais que me compeliavam a perpétuos exercícios de imaginação. E a mais velha, que se caracterizava por uma visão angustiada da existência, sustentava com as coisas inanimadas o combate de Charlot contra as rodas dentadas da vida, precocemente prometida a uma vitoriosa derrota. (ME, pp. 95-96).

*Memória de Elefante*, em seu rico universo de elementos, percorre passagens da infância que estão entre os factores decisivos de sua construção. A sua representação memorialista, desde a mais tenra idade, envolve não apenas a infância do narrador, mas, em diversos momentos, abrange a infância das filhas, podendo surgir numa interligação com os retratos de infância que permanecem nele. Na citação acima referida, nota-se no narrador, ao observar as filhas, um olhar para si mesmo, um espelho onde reflecte imagens do seu próprio interior, frases nele não muito ocasionais, mas mais intensificadas, que o compelem “a perpétuos exercícios de imaginação” e a sua visão “angustiada da existência”, que se misturam a uma premonição de “vitoriosa derrota”. O narrador continua a sua observação em relação às filhas mergulhado em seu passado intrincado no presente, acompanhando Teresa na direcção da avenida, “aquário de prédios trémulos da sombra luminosa das árvores” (ME, p. 96), enquanto repete a última estrofe da canção de Paul Simon, que faz referência ao agulhão da razão, ou, em seu sentido figurado, o sofrimento da razão; o respingar de lágrimas no hemisfério de si

---

you / Along the way the colors ran / The orange bled the blue”; “The sting of reason / The splash of tears / The northern and the southern / Hemispheres / Love emerges / And it disappears / I do it for your love / I do it for your love.”

mesmo; “o amor surge e desaparece, eu faço isso para o seu amor”. A imagem desaparece, ele perde a visão real das filhas, e permanece em seu vazio e lamento. Então se inclina sobre a sua “vitoriosa derrota” e entrega-se aos seus “perpétuos exercícios imaginários” e frustrações: “Curvado como o poeta Chiado<sup>44</sup> no seu banco de bronze o médico poderia ter-lhes tocado quando quase roçaram por ele a caminho de casa” (ME, 96). A seguir, dá-se um corte inesperado, tornando-se em não apenas mais um factor que desmorona o narrador, mas que o leva a experienciar um dos sentimentos mais pungentes da narrativa. Um mendigo, que acompanhava a sua observação e desconhecia o turbilhão caótico que se misturava aos devaneios do pai-narrador, lança para ele uma pergunta carregada de insinuação sarcástica: “-Dão-te tesão, ó malacueco?” (ME, p. 96). Um sentimento de náusea e de repulsa de si mesmo fez desmoronar ainda mais aquele instante que transcorria entre o caos e o sublime: “E pela segunda vez nesse dia o psiquiatra teve vontade de se vomitar a si próprio, longamente, até ficar vazio de todo o lastro de merda que tinha.” (ME, p. 97). Neste instante, como sem mais palavras, mergulhado num silêncio exterior, mas gritando internamente, ele conclui o oitavo capítulo da sua narrativa: espaço em branco, a página virada, e então retoma o capítulo seguinte, onde destaca a sua passagem por um bar.

No quarto capítulo, último dos capítulos narrados durante a permanência do narrador-médico no Hospital - em seu expediente de trabalho -, a recordação de infância apresenta-se numa lembrança das filhas e surge por meio de mais um dos diversos signos representativos no romance: porta. Antes, porém, há uma nova sequência que já inicia com lembranças de si mesmo e do pai, a partir das situações que envolvem um paciente recém-chegado à Urgência, para uma consulta: “onde os internos de pijamas dir-se-iam flutuarem na claridade das janelas como viajantes submarinos dentro duas

---

<sup>44</sup> Referência a estatua de bronze do poeta português, sobretudo, jocoso e satírico, António Ribeiro (1520-1591). A estátua do poeta, sentado num banco, arqueado, sorriso de escárnio, mão direita soerguida, num gesto de contador de história, e envergando um hábito clerical. O poeta frequentou a Ordem dos Franciscanos, em Évora, vindo a abandonar a Ordem – mas, julga-se, não o uso do hábito - e a morar em Lisboa, onde morou na Rua do Chiado - actual Rua Almeida Garret -, ficando a ser conhecido como “o Chiado” ou “Poeta Chiado”. Local: Largo do Chiado, Lisboa. Autoria: António Augusto da Costa Motta. Inaugurada em 1925. Salienta-se que grandes nomes da cultura literária do princípio do século XX manifestaram-se contra, considerando que outras figuras mereciam a homenagem por parte do município lisboeta: “consideravam que a fama de poeta popular, arruaceiro, boémio, praguento e chocarreiro mas no entanto, talentoso, que António Ribeiro granjeava, não eram razões suficientemente válidas para justificar a colocação de um monumento em sua homenagem, numa praça de tradição cultural, junto de teatros e de duas outras estátuas de figuras das letras nacionais: Camões e Eça de Queiroz.” Disponível em <<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Chiado.aspx>>. Acesso em Março de 2013.

águas, de gestos lentificados pelo peso de toneladas dos remédios” (*ME*, p. 41). O narrador-médico está diante de uma família com um filho drogado, o qual, segundo a mãe, “nasceu de cesariana, por um triz que me dava cabo do canastro que até estive a soro note lá” (*ME*, p. 49). As referências à cesariana remetem-nos a questões que se interligam ao parto em fórceps, rememorado pelo narrador (“fórceps que o expulsara da paz de aquário uterina”, *ME*, p. 27), que parece estabelecer algum vínculo entre os dois. No conflito que se apresentava naquele instante, a mãe do jovem é enfática, e mostra-se relutante frente ao tratamento exigido: “Faça-me o favor de ficar com ele que não o quero em casa” (*ME*, p. 51) e, ainda, “- Resolva as coisas como entender mas nós com ele não saímos daqui” (*ME*, p. 51). O médico exige, neste avançar de imposições e rejeição, que os pais do seu paciente fiquem lá fora, e que, a sós com o jovem, possa condicionar um diálogo entre os dois: “E quero a porta fechada.” (*ME*, p. 51). Ao verbalizar e pensar na imagem porta, novamente é tomado pelo ímpeto da memória e suas lembranças que, ao serem encadeadas no presente, remontam a um tempo passado e levam-no a posicionar-se frente à imagem vivida, recordada no presente, que assim revela o seu vínculo com sentimentos que não se apagam.

Portas fechadas, portas fechadas: o psiquiatra e a mulher deixavam sempre aberta a do quarto das filhas e às vezes, enquanto faziam amor, as palavras confusas dos sonhos delas misturavam-se com os seus gemidos numa trança de sons que os unia de um modo tão íntimo que a certeza de nunca se poderem separar como que apaziguava o receio da morte, substituindo-o por uma tranquilizante sensação de eternidade: nada seria diferente do que então era, as filhas não cresceriam nunca e a noite prolongar-se-ia num enorme silêncio de ternura [...]. (*ME*, p. 51).

A porta fechada representa protecção, enquanto a porta aberta representa receptividade, atenção. O narrador faz referência “portas abertas”, sinalizando a existência de mais de uma porta. Se ele tem como objectivo especificar tais portas, podemos pensar na porta do presente, referente àquela que o separa - e ao seu paciente - dos pais daquele jovem; os pais do paciente estão do outro lado da porta fechada e ameaça deixar o filho ali no Hospital; se tem como intenção mencionar apenas as portas da sua casa - a casa do passado, e que agora tem a sua ausência -, podemos pensar na porta do quarto das suas filhas, aquela porta que estava sempre aberta; e a porta do quarto do casal, supostamente fechada, não representa um corte, mas uma separação do mundo da criança em relação ao mundo do adulto. Nessa passagem, há mistura dos sons dos seus gemidos, representando a erotização, misturados às palavras dos sonhos

confusos das crianças, especificamente as suas filhas, sons que se misturavam, tornando um só, entrelaçados, representando a união familiar que, no passado, era, ou seria, eterna: o mundo da criança eternizado num silêncio de ternura permanente. Aquele “trança de som” e aquela “sensação de eternidade” foram interrompidas nas passagens do tempo, mas o som, entrelaçado na memória do narrador, tem novamente um início, sinaliza um tempo passado, dá a ele sensações, e novamente se esvai, permanecendo a sua representação.

Ricoeur, ao discutir o presente do som, diz: “quando o fazemos soar, eu o ouço como presente, mas enquanto continua a soar, ele tem um presente sempre novo, e o presente a cada vez precedente se converte num passado” (RICOEUR, 2007, p. 50), consideração que o remete às *Confissões*, de Santo Agostinho: “a modificação é do presente” (RICOEUR, 2007, p. 50). O som que ressoou no passado do narrador retorna às suas recordações, entretanto, modificado, sem mais a sensação de um tempo eternizado. Com essas referências, Ricoeur discute a ideia de “retenção” pela lembrança, e assim pensamos no ecoar do som “retido” nas lembranças, esse som imaginado e sentido no passado, prolongando a ideia imaginária de um “tempo infinito”. Embora tenha tido o seu início num passado que se distancia, ele torna-se presente com os seus ecos e é capaz de transpor um tempo guardado na memória. Ainda que a certeza daquela eternidade seja temporal, a eternidade psicológica sustenta a sua durabilidade, amparada pelos devaneios, onde fragmentos deixam de sê-los e se tornam unidade. Este factor vai ao encontro de toda a narrativa de *Memória de Elefante*, fragmentos e fluxo de consciência espalhados pela memória, mas que não permanecem dispersos. Em algum momento, há alguma espécie de encontro entre partes que estiveram soltas, e assim é constituído um sentido de unidade, embora tudo permaneça incerto.

### **E tudo é memória: loucura, espelhos, fotografias, silêncios, cães**

Ao comprometer-se com o tratamento daqueles vitimados pela loucura, pouco a pouco o narrador-psiquiatra se sente um sujeito metamorfoseado, conduzido pelo sentimento de que ele, também, tomado pela sua dor existencial, entrelaçada à sua

angústia solitária, venha a ser mais um daqueles “doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos de calmantes” (ME, p. 13). Ao mergulhar em sua crise, ele não mergulha apenas num universo fechado em si mesmo, mas, paralelamente, coloca em posição de alto-relevo a questão da loucura, apontada já no primeiro parágrafo do romance, e onde se revela a figura do pai como responsável pelo seu primeiro contacto directo com o centro psiquiátrico, quando ele ainda se encontrava na infância.

*Memória de Elefante* constitui-se, assim, também um espaço de reflexões e indagações a respeito dos limites de normalidade do Ser. É um espaço de abordagens sobre o que vem a ser, exactamente, uma instituição destinada a tratar ou lidar com a loucura, em conceitos determinados por uma sociedade, com base em parâmetros, de acordo com a chamada normalidade. No quarto capítulo, o narrador-médico permanece em seu expediente clínico, enquanto os internos flutuam em movimentos “lentificados” e condicionados pelo peso dos remédios, aquele espaço onde todas as noites “a polícia, os bombeiros ou a indignação da família vinha ali abandonar” (ME, p. 41), além dos que se apresentavam sozinhos numa troca de seringas por uma cama para dormir. É quando o narrador descreve a sua visão sobre o caos e decadência de um centro psiquiátrico: um cenário de espaço físico e psíquico, exterior e interior, numa visão, portanto, que parece não se definir entre a loucura e a normalidade:

Aqui, pensou o médico, desagua a última miséria, a solidão absoluta, o que em nós próprios não aguentamos suportar, os mais escondidos e vergonhosos dos nossos sentimentos, o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la, a comprimi-la de grades, a alimentá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a encaminhá-la na direção de uma “normalidade” que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida. (ME, p. 42).

O psiquiatra não verbaliza esse instante, não o compartilha com o outro, não naquele momento que se faz apenas seu; ele apenas pensa, portanto, conduzindo a si mesmo num percurso íntimo e de auto-avaliação. Ele mesmo, enquanto referência; ele mesmo, o filho que a mãe já havia dito na infância que nunca teria juízo; ele mesmo, que já nos primeiros parágrafos da narrativa, e num discurso indirecto, carregado de desabafos, já manifesta a sua indagação, “puta que pariu o Grande Oriente da Psiquiatria [...], dos chonés da única sórdida forma de malquice que consiste em vigiar e perseguir a liberdade da loucura alheia defendidos pelo Código Penal dos tratados” (ME, p. 13); ele mesmo, que num diálogo com a enfermeira perguntou não apenas para ela, mas para



si mesmo, “Num asilo de malucos onde estão os malucos? [...]. Porque nos arrastamos aqui, nós os que ainda possuímos licença de saída diária [...]?” (ME, p. 31); ele mesmo, em busca de si mesmo e uma existência ora vazia, numa simbiose compartilhada com a loucura, e a cura enquanto perspectiva de alguma possibilidade:

quando se diz [...] que os psiquiatras são malucos, está-se tocando sem saber o centro da verdade: em nenhuma especialidade como nesta que se tocam seres de crânio tão em sacarrolhas, tratando-se a si mesmo através das curas de sono impingidas por persuasão ou à força aos que os procuram para se procurarem [...]. (ME, p. 42).

Numa sequência de “vestir as pessoas de diagnósticos, ouvi-las sem as escutar” (ME, p. 42), este acto de exercer um poder sobre a fragilidade do outro e pensada como loucura, o narrador continua a sua reflexão, indagando a si mesmo, na busca de perceber o que o faz pertencer a “este clube sinistro”, o seu remorso pela debilidade provocada pelos seus protestos, pelo seu “inconformismo conformado”, e os limites da “certeza de que até que ponto a revolução se faz do interior não funciona” em si mesmo “como desculpa, auto-viático para prosseguir cedendo [...]” (ME, p. 42). Indagações que o deixam ainda mais confuso e aflito por deixá-lo em dúvidas, sem respostas, e rememora então o tempo de antes, o lugar de antes, conhecido apenas pelo seu espaço externo, quando no início do internato o levaram a conhecer o “decrépito edifício medonho do hospital”, e do qual na infância conhecia apenas o pátio e a fachada. Vê-se agora mergulhado num universo não apenas estético, construção, fortaleza, mas também mergulhado num mundo que se propõe a ser real, detrás dos muros concêntricos do hospital. O narrador constrói todo um pensamento de indagações e, oportunamente, associa-os a imagens introspectivas e referenciais aos “auto-retratos finais de Rembrandt<sup>45</sup>”: “Uma velha em camisa, parecida com os auto-retratos finais de Rembrandt” (ME, p. 41) e a “fantasmas de Fellini<sup>46</sup>”: “cuidara-se num casarão de

---

<sup>45</sup> Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669). Os auto-retratos do pintor e gravador neerlandês revelam sua personalidade multifacetada. O pintor mergulha no interior de si mesmo e leva para os seus quadros o que ali encontra. Em torno de cem auto-retratos, os primeiros mostram um olhar entusiasta, brilhante, e os últimos, mencionados pelo narrador de *Memória de Elefante*, são revelações de um homem a perceber a própria decadência física e pessoal. O que se observa agora é uma menor distinção entre luz e cor, pinceladas espessas, focalização interna, revelando um homem de olhar abatido e resignado com o próprio destino. Embora entristecido, há uma serenidade em sua solidão, acrescida a uma decadência financeira. Disponível em <<http://criarte.br.tripod.com/rembrandt.htm>>. Acesso em Março de 2013.

<sup>46</sup> Federico Fellini (1920-1993). A obra do cineasta italiano apresenta um mundo cheio de memórias, sonhos, loucuras, fantasias, perturbações, sendo comum a presença de pessoas bizarras. Aconselhado por seu analista junguiano, Fellini, que já costumava anotar alguns dos seus sonhos, passa a anotá-los frequentemente durante três anos (1960-1990), o que resultou na publicação de “Livro dos Sonhos”. Nele estão registados os seus sonhos carregados de medos, ansiedades, ausências, remorsos entre outros

província habitado pelos fantasmas de Fellini” (ME, p. 42); referências que visam aproximar o mais nitidamente possível o leitor das imagens e sentimentos que ilustrem e descrevam aquele cenário metamorfoseado, cheio de densidade pungente, fantasmas:

escorados por muros que escorriam de humidade pegajosa, débeis mentais quase nus masturbavam-se em movimentos de balanço voltando para ele o espanto desdentado das bocas; homens de cabeça rapada estendiam-se ao sol, mendigavam ou acendiam cigarros cujas mortalhas eram pedaços de jornal escurecidos de cuspo; velhos apodreciam nos colchões podres, vazios de palavras, ocos de ideias vegetais trémulos durando apenas; e havia o redondel da 8ª enfermaria e as pessoas contidas pelos ferros, símios vagarosos moendo frases desconexas, a encaiharem ao acaso nos buracos de curro que dormiam. (ME, pp. 42-43).

Ele ali, diante de um sentimento tumultuado, frente a um estado lancinante, comovente, e que se conflituava com o seu próprio estado íntimo, em suas inquietações, consciente e inquietantemente presente, “a colaborar não colaborando com a continuidade” daquela instituição, “pavorosa máquina doente da Saúde Mental”. Ele compactuando, mediante o seu silêncio, o ordenado recebido e a carreira que lhe ofereceram:

como resistir de dentro, quase sem ajuda, à inércia eficaz e mole da psiquiatria institucional, inventora da grande linha branca de separar a “normalidade” da “loucura” através de uma complexa e postiça rede de sintomas, da psiquiatria como grosseira alienação, como vingança dos castrados contra o pénis que não têm, como arma real da burguesia a que por nascença pertence e que se torna tão difícil renegar, hesitando como hesito entre o imobilismo cómodo e a revolta penosa [...]?” (ME, p. 43).

O mundo psicológico do narrador tende a conturbar-se à medida que a narrativa avança. Se nos quatro primeiros capítulos está dentro do Hospital, o lugar próprio da chamada loucura, e onde experiencia e relata *in loco*, ele não abandona aquele universo nos capítulos seguintes, levando-o às suas divagações e reflexões conscientes em seu percurso de carro pela cidade. Tudo se mistura em *Memória de Elefante*. Tudo o que pode parecer deslocado é, na verdade, uma representação dos sintomas fragmentários da sua revisitação não apenas da cidade, mas da sua vida, que surge esfacelada em suas lembranças evocadas ou buscadas, esfacelamento que estabelece um vínculo com aquilo que pode assemelhar-se à loucura. Não há uma separação estanque dos elementos das suas lembranças, misturando assim, como uma fonte de devaneios, o tempo entre a infância e o presente do adulto, tudo tão cheio de retratos, espelhos, cães, gavetas,

---

sentimentos que deixaram de ser apenas seus para serem também das suas personagens. Muitos dos seus sonhos e pesadelos estão relacionados com situações que ele imaginava ter todo o tempo para vivenciar, mas descobre que, na verdade, o tempo voa. Disponível em:

<<http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/2236473>>. Acesso em Março de 2013.

silêncios, entre outros elementos, destacando-se também a cidade e as suas ruas, todas nomeadas. Assim, em seu rico universo intertextual, e numa dificultosa ou impossível separação estanque dos factos, a narrativa entrelaça lembranças de infância e de loucura, como o que acontece no percurso do narrador pela cidade, dirigindo-se a uma sessão de análise e estacionou o seu carro junto a uma loja de móveis que exibiam “cómodas detestáveis e óleos ovais de flores em molduras de talha” (ME, 111):

Um pastel representando um galgo num fundo de infanta<sup>47</sup> de Velázquez figurava na montra, e o cão parecia sorrir o sorriso sabido que escapa às vezes a um pintor aselha e através do qual a falta de talento troça, sem se dar conta, a si própria. Durante algum tempo examinou estarecido um lustre fenomenal de alumínio, pensando em como o mau gosto exigia, à sua maneira, considerável dose de imaginação, e desejou experimentar deitar-se numa cama extraída dos pesadelos do Dr. Mabuse<sup>48</sup> em noite de paragem digestiva, a ver que metamorfoses delirantes sofreria o seu corpo, no espanto imenso da criada recém-chegada da província e que seu pai levava a visitar o Jardim Zoológico. Este é o elefante, explicava o pai, e a criada pasmava a olhar o bicho, a estudar-lhe as patas, a cabeça, a tromba: aqui é o rinoceronte, dizia o pai, aqui o hipopótamo, aqui o gorila, aqui o avestruz [...], até que chegaram ao recinto da girafa: aí a surpresa da rapariga atingiu o clímax. (ME, p. 111).

Numa passagem de um instante a outro e que pode parecer tão subtil e tão brusca ao mesmo tempo, a narrativa mostra o quanto nenhum elemento ou referência na obra antuniana é ingénua. Onde há aspectos de subtileza e daquilo que parece ser o acaso ou simples analogias pode haver revelações e interpretações que ampliam horizontes para a compreensão da narrativa. A mesma coisa acontece com os “cortes” que surgem abruptamente: cortes proporcionados pelo fluxo de consciência, pelo desvio propositado da voz do narrador, pelo mergulho no encadeamento de uma imagem que atrai e se desencadeia em outra, por uma imaginação que o remete a outra, pelo excesso de

---

<sup>47</sup> Como se vê no célebre quadro “A Meninas”, onde se destaca a Infanta Margarida de Áustria. (Nota nossa).

<sup>48</sup> Referência ao filme *O testamento de Dr. Mabuse* (*Das testament des Dr. Mabuse*), 1933, do diretor austríaco Fritz Lang (1890-1976), que dividiu a sua carreira entre a Alemanha e os Estados Unidos. O filme, rodado em preto e branco, é realizado sob a influência da psicanálise e dos estudos da esquizofrenia, e apresenta a loucura na figura de Dr. Mabuse, interno há uma década em um hospital psiquiátrico, em estado catatónico. Apesar da sua insanidade, ele tem uma habilidade com a escrita, uma vez que escreve um testamento, embora em uma linguagem fragmentada, onde cria um legado com instruções terroristas que mostram como assaltar, lançar e propagar o caos e a anarquia nas cidades. Apresenta, assim, a sua previsão de que logo o mundo estaria vivendo sob o medo e o horror. As suas instruções, estranhamente, passam a ser concretizadas no mundo externo ao seu, saindo, portanto, do universo da insanidade para o universo real. O filme teve a sua exibição proibida na Alemanha durante quase duas décadas, determinação do Ministro da propaganda de Adolf Hitler, que passa a controlar a indústria cinematográfica, em 1933, após a sua ascensão. Disponível em <<http://artjornal.no.sapo.pt/arquivos/cinema/0005.htm>>. Acesso em Março de 2013.

pensamentos e lembranças em busca do que podemos denominar compreensão de si mesmo e universo ao seu redor. Assim, podemos perguntar qual o sentido de Dr. Mabuse, que aparece pela segunda<sup>49</sup> vez na narrativa, e que, numa primeira leitura, pode passar despercebidamente ou apenas despertar alguma breve curiosidade, se está claro que não se trata de alguma personagem da narrativa e nem está posicionado de maneira a vir a vê-lo, directamente? Qual é a relação entre Velázquez, Dr. Mabuse e Jardim Zoológico, imagens que se encadeiam no discurso do narrador?

Entrelaçando elementos da intertextualidade, amplamente estruturada no romance, a narrativa constrói imagens a partir de uma anterior, ganhando ela mesma uma originalidade, pelo seu carácter de novo. Na citação feita, temos um dos diversos elementos intertextuais presente em *Memória de Elefante*, que, aqui, compõe uma crítica irónica a partir de uma pintura que, supostamente, lembraria a arte de Velásquez. Assim, a irónica descrição que se refere a “um pastel representando um galgo”, e um galgo (raça de cães de temperamento independente e de muita personalidade) numa obra de Velasquez, já cria um impasse e uma censura àquilo a que se pretende ser mas não é, ou seja, aquilo que pretende representar, mas não o representa, de facto. A ironia do narrador é aprofundada: “o cão parecia sorrir o sorriso sabido que escapa às vezes a um pintor aselha”, esse pintor desajeitado para a arte, incapaz de perceber a própria falta de talento, e que o parece ser algo interessante, foi simplesmente um resultado do acaso, como aconteceu com o que “parecia” ser um “sorriso sabido” do cão.

A imagem do “pastel”, por si só, já antecipa, em seu contexto, sentidos que se misturam, podendo significar à própria técnica de pintura - e utilizada por aquele suposto artista - para a qual se usa um bastão de massa, que tem água em sua base,

---

<sup>49</sup> Dr. Mabuse aparece pela primeira vez no primeiro capítulo do romance, quando o psiquiatra está no Hospital, em seu expediente de trabalho: “E procurou na argola das chaves a que abria a enfermaria (o meu lado de governanta, murmurou, a minha faceta de despenseiro de navios inventados disputando aos ratos as bolachas-maria do porão), e entrou num corredor comprido balizado por espessas ombreiras de jazigo atrás das quais se estendiam, em colchas duvidosas, mulheres que o excesso de remédios transformara em sonâmbulas infantas defuntas, convulsionadas pelos Escoriais dos seus fantasmas.” (ME, p. 14). Nessa busca pela chave, a chave da porta lacrada, o que sinaliza o sistema de tratamento da loucura, o médico adjectiva-se ironicamente a si mesmo como governanta e despenseiro em navios fantasmas, as mulheres fantasmas, os ratos fantasmas, o sistema arcaico. Enquanto isso: “A enfermeira-chefe, no seu gabinete de Dr. Mabuse, recolocava a dentadura postiça nas gengivas com a majestade de Napoleão coroando-se a si mesmo [...]”. (ME, p. 17). O tom irónico do narrador repete-se ao caracterizar a enfermeira-chefe entre a loucura de Dr. Mabuse e a de Napoleão Bonaparte que, em 1804, na Catedral de Notre-Dame, na cerimónia em que seria coroado Imperador da França, retirou a coroa das mãos do Papa, deu-lhe as costas, e autocorooou-se.

podendo manchar com facilidade – o elemento água já contrastaria radicalmente com a pintura a óleo de Velásquez; pode também ser uma planta, “pastel-dos-tintureiros” – *Isatis tinctoria* -, que origina uma cor azul; e ainda referências aos tons pastéis, o que contrastaria com o domínio com o tratamento das cores e tons juntos, elaborados por Velásquez. Mais que analogias, o narrador parece fazer uma crítica ao que hoje é possível ver estampado como se fosse arte, considerando-se, principalmente, o seu olhar refinado sobre temas afins. Estarrecido, encontra refúgio no acto de observar um “lustre fenomenal”, ali onde encontra uma luz, enquanto ironiza a existência de que a arte, mesmo de “mau gosto”, exige imaginação. O lugar imaginário da criação artística seria também um lugar sem garantia de existência de um senso crítico.

A respeito do Dr. Mabuse, a sua representação é bem aprimorada nas lembranças do narrador. Os dois são médicos e estão interligados pelo que é caracterizado como loucura, embora em condições diferentes. Enquanto um é o psiquiatra que lida com aspectos diversos da loucura, como profissional, e que transita livremente pelo hospital psiquiátrico, o outro pode ser caracterizado como a própria loucura, a esquizofrenia, os transtornos em si mesmo e, tomado por esses sintomas que surgem gradualmente, deixa de ser o profissional para ser o paciente. Dr. Mabuse representa a transição possível entre a lucidez e a “normalidade”, a representação da possível vulnerabilidade mental humana. Ele cria um universo de reflexão ao narrador, um universo que, pelas suas próprias experiências e estado de alma presente, o leva, a esse respeito, a declarar um desejo: “experimentar deitar-se numa cama extraída do Dr. Mabuse em noites de paragem digestiva, a ver que metamorfoses delirantes sofreria o seu corpo” (*ME*, p. 111). A cama de Dr. Mabuse torna-se um lugar de possível refúgio, e substitui, simbolicamente, o divã do analista. O narrador-médico está prestes a submeter-se a mais uma sessão de análise, sem prazo garantido de se ver liberto, uma liberdade que talvez fosse encontrada apenas num mundo utópico, um mundo visto fora do que é padronizado de mundo real.

Há uma outra relação muito significativa que valida ainda mais a referência a Fritz Lang, feita a ele pelo narrador de *Memória de Elefante*: a escrita. Embora também em perspectivas diferentes, há nos dois uma manifestação das suas habilidades com a escrita e que está no tempo presente da acção. Em *Memória de Elefante*, entre as referências citadas, destacamos aquela que consideramos a mais importante na

narrativa, por enfatizar mais amplamente a sua posição, diante do outro, devido à escrita. Diz ele, em uma das recordações que tem da mulher, dita antes da separação: “fora ela [...] a primeira (e única) a encorajá-lo a escrever, pagasse o preço que pagasse por essa quase tortura sem finalidade aparente de meter um poema ou uma história num quadro de papel (*ME*, p. 65). Dr. Mabuse, por sua vez, em sua escrita fragmentada, característica também do discurso desse narrador, e embora também em propostas e condições diferentes, manifesta a sua escrita em seu testamento, onde ele elenca instruções intencionais àqueles a quem dirige o seu discurso.

No encadeamento deste pensamento, o universo agora é zoomórfico e de metamorfose. O Jardim Zoológico surge em seu imenso espaço, lugar de referência ao mundo infantil, mas que, também, pode proporcionar elementos muito significativos ao mundo do adulto. O narrador começa a rememorar aquela visita ao Zoológico e a mencionar alguns dos animais, iniciando pelo elefante e concluindo com a girafa. Entretanto, não menciona apenas os animais, mas o pai e a criada recém-chegada, motivo daquela visita. Ela deslumbrada, durante minutos, “contemplou o longo pescoço picado de manchas e a cabeça lá em cima, até que se aproximou do pai do médico e perguntou” (*ME*, p. 112) que animal era aquele, ao que ela exclamou após ouvir a resposta: “- Girafa... Que nome tão bem posto.” (*ME*, p. 112). Esta lembrança, detalhada, surge imediatamente atraída pelo desejo que ele sente em experimentar uma “cama extraída dos pesadelos do Dr. Mabuse [...] a ver que metamorfose delirante sofreria o seu corpo, no espanto imenso da criada” levada para conhecer o Zoológico. Em meio a essas transformações, e independentemente destas referências tão significativas, a imagem zoomórfica ocupa diversas imagens no romance, destacadamente na figura de cão. Esta figura retorna permanentemente nas lembranças do narrador, seja como comparação, como metáfora, como adjetivo, seja relacionada a si mesmo ou ao outro.

De simbologia complexa na tradição mitológica, a figura do cão surge, muitas vezes, associada à ideia de morte, infernos, mundo subterrâneo e aos impérios invisíveis, estando, portanto, à primeira vista, como afirmam Chevalier e Gheerbrandt, ligado à trilogia dos elementos terra, água, lua. Diante de uma diversidade simbólica, advinda das mais diversas culturas, a figura do cão tem, como primeira função mítica, atestada universalmente, a do **psicopombo**, ou seja, guiar o homem na noite da morte,

depois de ter sido o seu companheiro no dia da vida. O cão tem sua imagem presente nos grandes guias da alma e nas referências da história ocidental, e, embora reapareça com diferentes significados nas culturas, todas as variantes favorecem o seu simbolismo primeiro. (CHEVALIER, 1982, p. 152). Assim, além do significado de fidelidade, a depender da cultura, a figura do cão enriquece o seu simbolismo com significado que compreende, também: apetite sexual, herói civilizador, conquistador do fogo, impureza, traição, ciúme, arauto de guerra, guarda, capaz de conduzir ao Paraíso ou ao Inferno. Estes são alguns dos aspectos do simbolismo, antagónico, do cão.

Assim, entre complexidades e diversidade de sentidos, a sua imagem aparece e reaparece em diversos aspectos do romance *Memória de Elefante*, onde cães surgem em diversas formas e sentidos. Já no primeiro capítulo, essa imagem surge desfavorecida: “**cães melancolicamente obedientes e uniformemente horrorosos**” (ME, p. 16). Em uma das manifestações de saudade que o narrador tem das filhas, surge-lhe a lembrança de quando as levava ao circo, “na tentativa de lhes comunicar a sua admiração pelas contorcionistas” e “desiludia-o como uma traição o estranho interesse delas pelas damas equívocas, de cabelos loiros com raízes grisalhas, que amestravam cães” (ME, p. 16). O narrador apresenta um impasse, um sentimento contraditório à sua suposta intenção. Sentir-se desiludido, como uma traição, pelo facto de suas filhas demonstrarem interesse por aquilo que lhe interessa, parece significar uma pretensão de se manter isolado, andando na contramão de alguma harmonia. Ele mesmo, a representação de cão, e que, embora necessitado de ser “amestrado”, parece recuar, obediente à sua melancolia. Nota-se, ainda, a passagem do tempo, a aparência, o tempo reprimido, simbolicamente, no grisalho das raízes das damas equívocas, loiras. Ainda no primeiro capítulo, portanto, no Hospital, a imagem do cão reaparece, logo em seguida, sinalizando “uivos fosforescentes de **cachorro perdido** na noite de uma quinta” (ME, p. 17), numa representação simbólica do som emitido por um rádio, envolvendo algumas octogenárias – surgindo o tempo sem disfarce, como observado nas “damas equívocas”. As octogenárias são vistas como um rebanho, enquanto a enfermeira-chefe: “pastoreava aquele rebanho artrítico enxotando-o para uma saleta” (ME, p. 17), onde aquele aparelho de rádio emitia longos uivos fosforescentes. Os pares opostos bem sinalizam o estado de conflito: uivo e luz, uivo e voz, voz e luz, numa perspectiva de que possa iluminar a obscuridade de um cachorro perdido.

No quarto capítulo, surgem “**cãezinhos de loiça** de acenar que sim” (ME, p. 44). Ao intensificar que os muros do hospital são concêntricos, lá dentro e, possivelmente, “lá fora”, “e abarcam o país inteiro até o mar”, “muros concêntricos que nunca se partem”, faz uma analogia a Creta<sup>50</sup>, para, em seguida, rememorar o Almanaque de Bertrand<sup>51</sup>, dizendo que ele “faz as vezes da Bíblia”, onde “os animais de estimação são bambis cromados e cãezinhos de loiça de acenar que sim, os funerais a massa consistente da família.” (ME, p. 44). O mundo plástico, a permanência de oposições e contrastes, a imitação, o real devorado pelo simulacro, o inanimado. Eis a afetividade, a companhia, mas em loiça, e passiva. Em seguida, surge a imagem de cães de pedra, caracterizando a hostilidade dos pais de um drogado, assistido por ele, no Hospital: “O Pai e a Mãe, de pé, ladeavam a cadeira do filho na hostilidade imóvel de **cães de pedra de portão** disposto a enormes latidos de queixas zangadas (ME, p. 48). Neste capítulo, que encerra a passagem daquele dia no Hospital, o narrador resgata mais uma imagem, a do cão perdido em seu universo conflituoso: “- Com um feitio assim hás-de acabar **sozinho como um cão.**” (ME, p. 52). Rememora a “frase da mãe atirada ao ar da sala com profética solenidade,” (ME, p.), uma das diversas profecias sobre ele, predestinado ao caos, desde a sua infância.

No capítulo quinto, no almoço com um amigo, o narrador faz uma intervenção desconexa durante a escolha do prato e, então, a “senhora do sorvete”, possivelmente imaginária, “guinou para ele soslaio de cão vadio prestes à refrega por rezear ameaçada a sua vasculhação de lixo comestível: primeiro o chantilly e a seguir a metafísica, reflectiu o psiquiatra.” (ME, p. 61). O olhar sorrateiro, dissimulado, novamente o homem e o cão, entrelaçados, um caracterizando o outro, o homem e o cão vasculhando o lixo, ainda que em diferentes, mas pressupondo conotações semelhantes. O cão seguinte surge no sexto capítulo, mas interligado à imagem de cão faminto: “**cães das porteiras**” (ME, p. 74). No dentista, a empregada apresenta uma “conversa de caravela

---

<sup>50</sup> Maior ilha da costa da Grécia, situada no Sul do Mar Egeu. Segundo a mitologia, era onde vivia o Minotauro, criatura imaginária, conhecida em Creta por seu nome próprio Astérion, e foi descrita por Ovídio como “parte homem e parte touro”, por possuir por sobre o seu corpo de homem uma cabeça de touro.

<sup>51</sup> O mítico Almanaque foi editado pela Livraria Bertrand, Portugal, entre 1899 a 1969, com tiragem anual. O seu conteúdo constava de adivinhações, provérbios, anedotas, calendários, artigos, poemas, caricaturas. Como consta no *site* da Editora, o Almanaque regressa em exclusivo às Livrarias Bertrand, em sua reedição 2011-2012, quarenta anos depois da edição de número 70, e apresentando: “contos, poemas, passatempos, calendários, receitas literárias, prazeres, listas, crónicas, palavras cruzadas, horóscopos, lugares, citações, efemérides, curiosidades, ilustrações, entre outras páginas. E livros. Muitos livros.”



de filigrana” (ME, p. 74), uma “descrição de infortúnio” (ME, p. 74) e, a seguir, o narrador é tomado pela imagem do rio e do mar: “dobrado o cabo Bojador o mar tornou-se irremediavelmente gordo e manso como cães das porteiras, a roçarem-nos nos tornozelos a submissão irritante dos lombos de capados.” (ME, p. 74). É a imagem de dois cães, presume-se, famintos, insaciáveis, um ameaçador e outro manso, ambos, incômodos.

Não apenas cães famintos, e de fome saciada - ainda que com restos, fragmentos daquilo que, de certa maneira, são sobras do outro, o excesso, a rejeição – compõem o simbolismo do cão no discurso do narrador. Há, em seguida, no sexto capítulo, “**Cães magros** que rondam traseiras de hotel no trote miúdo das fomes por saciar.” (ME, p. 79). Em referência à fragilidade humana diante de desafios, se forem muitos, sentado na cadeira do dentista, “espécie de Mefistófeles<sup>52</sup> sarcástico”, e que “lhe apontava às pupilas uma tremenda luz de ringue de boxe” (ME, p. 79), o narrador tem um imaginário discurso com a sua mulher: “Tu [...]” (ME, p. 79). Um monólogo, onde ele lembra a filha, palavras, atitudes e a presença da mulher, da partida para a África. Ele extravasa a sua dor emocional, que se alinhava à dor física, se não real, mas mítica, e que simboliza o tratamento dentário: “o dentista lhe enganchava o aspirador no canto da boca, não aguentamos muitos desafios e acabamos quase sempre por fugir aterrados à primeira dificuldade que aparece, vencidos sem combate, cães magros que rondam traseiras de hotel no trote miúdo das fomes por saciar.” (ME, p. 79). A figura de Mefistófeles é a encarnação do mal, assim como o cão é simbolizado em algumas culturas. Usa a sedução para captar almas, é enganador, sarcástico, irónico. Com este sarcasmo, que pode ser visto, supostamente, na figura do dentista, o narrador representa o doutor Fausto que, em seu caos e falta de sentido para a vida, se vê numa metafórica entrega de alma ao Mal. Ora, o narrador diz: “não aguentamos muitos desafios”. Uma das representações simbólicas de Mefistófeles é exactamente o desafio da vida, com todos os equívocos que comporta.” (CHEVALIER, 1982, p. 446).

Apesar da fome, saciada ou não, esta fome emocional e sentimental, ou seja, esta carência e este vazio que anseia por algo que preencha a alma, tudo pode ser em vão. É

---

<sup>52</sup> Personagem central em todas as versões de “Fausto”, sendo a mais famosa a do escritor alemão Johann Von Goethe (1749-1832), que narra a história do doutor em medicina, direito e teologia e que carrega consigo um grande vazio na alma, deixando-se assim, ser seduzido pelas propostas e promessas de Mefistófeles.

a procura desencontrada do homem, ou o homem se desencontrando dentro daquilo que ele realmente o é: “**cães vagabundos** a farejarem em vão” (ME, p. 87). Sétimo capítulo. Num percurso pela cidade, o narrador pára no Cais do Sodré e, enquanto contempla o mar, naufraga na saudade pelas filhas e o forte desejo de vê-las. Vislumbra a presença das filhas ali, todos juntos, a contemplar o mar. Um desejo que se desencadeia com a sensação do “peso de Lisboa colado às suas costas à maneira de um corcunda de pedras, e os cães vagabundos a farejarem em vão nas redondezas a mensagem de urina do **pequinhês ideal**.” (ME, p. 87). O ideal é para ele ilusório, o cheiro é apenas uma recordação de um passado, mas os seus rastros se apagam com o tempo.

*Memória de Elefante* é o discurso de um narrador que, em seu percurso no tempo, passa por processos de metamorfoses, a transformação de um ser em outro ser, em mais uma ideia mitológica. Esses processos podem ser representados pela imagem de “**cães esqueléticos** de orelha de morcego” (ME, p. 91), como apresentado no oitavo capítulo. Numa sequência que tem início quando espiava o portão do Colégio das filhas, no desejo de vê-las, ainda que à distância, surgem-lhe inquietantes lembranças que se avolumam e se entrelaçam em sua angústia: cenas de guerra de África, a doença da mulher em Luanda, a filha longe de ambos, em Angola, a expectativa da chegada do correio com as “compridas cartas húmidas de amor” (ME, p. 91) da mulher, o suicídio de um soldado em “Mangando e os latidos dos cabíris nas trevas, cães esqueléticos de orelhas de morcego, madrugadas de estrelas desconhecidas [...]” (ME, p. 91). Numa profusão de imagens, o cão deixa de sê-lo, exactamente, e se confunde com o morcego. Este animal, embora tenha um simbolismo positivo em algumas culturas, como o de felicidade, no Extremo Oriente, ou de longevidade, é, muito mais acentuado pelo seu simbolismo negativo: animal impuro, encarna a força do subterrâneo, atributo da inveja, pássaro falhado, realização de mau voo, voo mudo, voo negro, um falhado de espírito, o ser maldito que, na cosmologia alada de Victor Hugo, personifica o ateísmo. (CHEVALIER, 1982, p. 460).

Na passagem por um bar, nono capítulo, a metamorfose é simbolicamente representada pela imagem de um “**cão míope** a caminho do osso que supõe” (ME, p. 103). Com duas horas disponíveis antes da sua sessão de análise, o psiquiatra encaminhou-se a um bar, no Jardim das Amoreiras, pensando em distrair-se “de si próprio observando os outros”. No percurso até ao bar, rememora as suas ruas, zona

onde costumava receber lições de desenhos, e onde desde aqueles anos “afigurava-se-lhe sempre qualquer coisa de só e de extremamente melancólico” (ME, p. 100). Em meio ao seu tumulto de lembranças, recorda o professor de desenho, recorda a mãe, que pouco acreditava nele, “como indivíduo crescido e responsável”, remói a sua relação com a psiquiatria, curso para ele “recheado de peripécias” (ME, p. 100): “- Caralhos me fodam se eu vou estudar esta merda” (ME, p. 101) e entrou no bar de luz semi-escura: “Tropeçou no sentido do balcão por puro instinto, **cão míope** a caminho do osso que supõe, enquanto pouco a pouco vultos se formavam [...]” (ME, p. 103). Uma perda da visão de si mesmo estendia-se ao lado de fora, num confronto entre o passado e o presente que implica “vultos”, “ondulações”, repentinas imagens ganhando “volume e consistência”: “como se o sol lá fora e as árvores e os arcos de pedra do Jardim das Amoreiras estivessem de repente muito longe, perdidos na dimensão irreal do passado.” (ME, p. 103). Nota-se que o cão míope supõe a existência de um osso que será por ele encontrado. É o que existe em seu caminho, o osso simbolizando o fim, o caos, o tempo devorado e devorador. E não apenas. O seu simbolismo desenvolve-se a partir da consideração de que ele é o esqueleto do corpo, elemento essencial em sua composição e, até um determinado ponto, elemento permanente. Neste caso, o osso simboliza firmeza, força e virtude. Paralelamente a esta ideia, o seu simbolismo considera o facto de o osso conter o tutano, assim como a amêndoa, símbolo da imortalidade, contem o caroço. (CHEVALIER, 1982, pp. 61; 492). É neste amplo campo de simbologias que o narrador de *Memória de Elefante* se adentra, em seu tecer complexo da existência, a sua em particular.

No décimo capítulo, a sensação de rejeição é novamente manifesta por meio da figura de “**cão expulso** na direcção da porta”. (ME, p. 110). Parado num sinal vermelho, na faixa lateral da Avenida da República, indo para a sessão de análise, o psiquiatra vê duas raparigas que passam junto ao carro e segue-lhe “o movimento das omoplatas e das coxas à medida que andavam.” (ME, p. 109). Imagem que o remete aos “catorze-quinze anos”, quando o levaram “pela primeira vez ao cem da Rua do Mundo” (ME, p. 109), ou seja, a uma casa de passe. Assim, rememora a sua reacção naquela casa de onde ele mesmo se expulsou, sinalizando, portanto, que a rejeição sentida não vem apenas do outro, mas de si mesmo. Ele, sentado numa sala de espelhos, aguardando a vez, e, de repente, viu-se “multiplicado nos espelhos biselados, dezenas de eus aflitos mirando-se uns aos outros em pasmos de parvos: [...] e desapareci corredor fora em trote humilde de

**cão expulso** na direcção da porta [...]. (ME, p. 110). Ainda no mesmo capítulo, ao chegar ao prédio para a sua sessão de análise, logo no rés-do-chão vizinho, vê “uma senhora gorda”, “derramando os seios no peitoril” (ME, p. 112). Ela, interessadíssima, acompanhava uma discussão de um grupo de cabo-verdianos. A respeito dela, ele deduz que tenha “um cão roliço chamado Benfica”. Irónico.

Uma das imagens mais fortes surge no décimo primeiro capítulo: “**uivo do cão dos Baskerville**”<sup>53</sup> (ME, p. 124), que se inicia após a saída do psiquiatra da sua sessão de análise. Sozinho, pára o carro na rua Augusto Gil, apaga as luzes e chora, sentindo-se muito indefeso, muito só, sem vontade de chamar alguém: “há travessias que só se podem efectuar sozinho” (ME, p. 123). O narrador, que havia acabado de sair da sessão de análise, manifesta uma poética consciencialização de que, num dado momento da existência, há uma linha de corte entre os os seres. Uma ruptura efectiva e afectiva. Talvez, ali, houvesse a necessidade de um aprendizado, de um amadurecimento, ainda que tardio. Uma consciencialização que não garante, de maneira alguma, que esta sua travessia tenha um fim. Talvez fosse apenas mais uma imagem simbólica de ruptura capaz de, enfim, encontrar um sentido para a sua vida, mas, ao que parece, muito maior é a ruptura que se renova dentro das fragmentações espalhadas dentro de si mesmo.

Sentindo-se devorado pela sua própria angústia, rememora passagens da infância, numa comparação do presente tortuoso com um passado, a noite da infância. Deitado em sua cama, ouvia “os tais duetos de ópera” que lhe chegavam do escritório “sob a forma de discussões apavorantes, o pai-tenor e a mãe-soprano a insultarem-se aos gritos num fundo tétrico de orquestra que o escuro ampliava até um deles enforçar o outro no nó corredio de um dó sustenido, a que se seguia o terrível silêncio das tragédias consumadas” (ME, p. 124). Nesta sequência, onde se misturam fragmentos de memória, o narrador remete o seu discurso comparativo a passagens da literatura e da música, as quais intensificam, mais uma vez, a profundidade dos seus sentimentos corrosivos: “E o pastor-alemão da fábrica de curtumes lançava nas terras os uivos do cão dos Baskerville

---

<sup>53</sup> O narrador faz remissão ao romance “O cão dos Baskerville”, do escritor escocês Athur Conan Doyle (1859-1930), publicado em 1902, e que teve diversas versões para o cinema. A narrativa conta a história do solar dos Baskerville, família que habita a mansão há quinhentos anos. Numa repetição de mortes misteriosas, Sir Charles Baskerville é encontrado morto no pântano, provavelmente causado por um ataque cardíaco. Entretanto, muitos acreditavam que, na verdade, o facto se deu pela maldição que há séculos aflige a família: um monstruoso cão negro e devorador e que dos seus olhos e da sua boca saem fogo. Assim, Sir Charles Baskerville foi tomado pelo medo, assombrado pelo cão. O legendário detetive Sherlock Holmes é, então, chamado para desvendar o mistério.

revisto por Saint-Saens<sup>54</sup>.” (ME, p. 124). **O cão de Baskerville**, que, no romance de Arthur Conan Doyle, apresenta a figura de um misterioso e lendário cão que espalha o medo, a angústia, o terror e a morte, contrapõe-se ao universo infantil, lúdico e musical da obra de Saint-Saens. É uma leitura que sugere a nostalgia de um tempo passado e a complexidade angustiante do tempo presente, na tentativa de um equilíbrio entre um tempo e outro. Entretanto, nesse passado agora revisitado, as lembranças que o homem evoca são lembranças cercadas de “discussões apavorantes” dos pais, numa relação simbólica com “os tais duetos de ópera”, que culmina com o seu monólogo angustiante numa noite extremamente solitária. Depois de duas etapas de consultas naquele dia, uma em atendimento aos seus pacientes e a outra enquanto paciente na sessão de análise, numa inversão de papéis, o psiquiatra parece ainda distante de uma possível solução para si mesmo.

Na sequência da sua angústia naquela noite, que se dá no décimo primeiro capítulo, “o psiquiatra, que nunca usava lenço, limpou ranho e lágrimas com o pano verde com que costumava apagar do vidro do carro o seu bafo morno de vaca de presépio, acendeu as luzes” (ME, p. 124), “ligou o motor do pequeno automóvel” (ME, 124), fez novas inferências, “e foi conduzindo devagar na esperança insensata de que o tempo rodasse muito depressa e três quarteirões adiante se encontrasse, quarentão e feliz, numa vivenda no Estoril rodeado de **galgos com pedigree** [...]” (ME, p. 125). Apesar das suas “esperanças insensatas”, o psiquiatra, depois de já ter decidido devolver a luz à escuridão em que o seu espaço físico também se tornara, teve uma epifania em seu vislumbamento de uma felicidade possível e ele idealizou um tempo capaz de se fazer breve, veloz, como velozes são os galgos, que agora retornam na narrativa com *pedigree*. Em direcção ao seu destino, que ainda se mostra imprevisível, o passado longínquo retorna às suas feições e chega novamente à figura de cão: “o psiquiatra rodeou da praça José Fontana, onde pela primeira vez, vindo do liceu, vira **dois cães em acto de amor**” (ME, p. 126), amor interrompido igual ao seu, o corpo separado do objecto de seu desejo, presente apenas nas recordações, como declarado na sequência

---

<sup>54</sup> Charles-Camille Saint-Saens (1835-1921). Entre as mais célebres obras deste compositor francês está a sua composição “Carnaval dos animais” (também apresentada, como subtítulo, “Grande fantasia zoológica”), obra que reflecte a sua faceta humorística, composta de 14 movimentos, por onde passeiam diversos animais. Apesar do seu teor lúdico, sugerindo infantilidade e inocência, a obra, que faz referências a diversos compositores, apresenta uma crítica ao universo musical parisiense do final do século XIX, crítica representada no VIII Movimento: “Personagens com orelhas compridas”. Disponível em <<http://som13.com.br/camille-saint-saens/biografia>>. Acesso em Março de 2013.

daquele acto de amor: “perseguidos pela notável ira puritana da vendedora de castanhas” (ME, p. 126). Dois cortes diferentes, considerando-se que ele mesmo foi o responsável pelo que se estabeleceu entre ele e a mulher.

No Estoril, décimo terceiro capítulo, o médico entra no Casino e, ao observar e sentir os movimentos de cada um em círculos sem fim, inclusive ele, apresenta mais uma das suas definições e analogias: “Estar aqui [...] é como acordar de repente a meio da noite e mergulhar num pesadelo derisório povoado de uma multidão inquieta que busca na agitação sem razão a sua razão de se agitar: como eu, acrescentou o psiquiatra, ao mesmo tempo a fugir e à procura em sucessivos círculos sem finalidade e sem fim, **cão sem cabeça mas com duas patas** que se perseguem e se repelem, gemendo tristemente latidos melancólicos de solitário.” (ME, p. 140). Ele, o próprio cão, cabeça sem sentido, pensamentos evasivos em busca de sentido para a própria vida, a repetição de se caracterizar enquanto sujeito fragmentado, memória num processo de esfacelamento. Ele mesmo, circulando ao redor de si mesmo, devorando-se na repetição do passado que não volta e do presente que imediatamente se faz passado com o seu destrutivo estado de alma e de espírito. A imagem é de uma anomalia, algo fora dos padrões de uma dita normalidade, o estranho, o deslocado, aquilo que falta. O narrador parece identificar-se com este estado de deslocamento, de falta, reafirma-se a ideia de metamorfose. Ele, um ser estranho, circulando dentro de um espaço sem fim e sem começo, numa perspectiva fragilizada que logo se esvai. O homem sem rosto, sem identidade.

Encerradas as suas referências as referências de cães, na voz do narrador, outros cães surgem. As duas últimas figuras simbólicas desse animal surgem já no ritmo final da narrativa, no capítulo catorze, penúltimo capítulo do romance, entretanto, na voz de Dóri: uma prostituta cheia de idealizações amorosas, afectivas, financeiras, e que o médico conheceu no Casino e leva para uma *boîte*, mesmo envergonhando-se da sua companhia. É ela que o acompanha naquela madrugada solitária - como se supõe ser todas as outras - e com ele permanece até ao amanhecer. Uma “mulher demasiado ruidosa, com pelo menos o dobro da sua idade, lutando contra a decrepitude e a miséria, através de uma encenação absurda ao mesmo tempo ridícula e tocante, que o fez ter vergonha da sua vergonha” (ME, p. 152). Depois da *boîte*, leva-a para sua casa. A imagem é de cão desgraçado, uma referência a Mendes, um amante que, segundo Dóri,

teve que emigrar para o Brasil depois da revolução: “trabalha que nem **cão o desgraçado** [...]”. (ME, p. 148).

Na segunda referência, Dóri vê nela mesma uma relação com o cão: “no amor e nos negócios sou um **cão de fila**” (ME, p. 150). Novamente, a voz de Dóri, ainda em seu monólogo compulsivo - que se aproxima e se confunde com um diálogo -, acerca das suas grandes aventuras, e definindo-se a si mesmo: “a Dóri é teimosa dos cascos, no amor e nos negócios sou um cão fila, não largo, tenho a dentuça afiada” (ME, p. 150). A imagem de Dóri, com a sua “dentuça afiada”, “cão de fila”, como ela mesma se apresenta, remete à imagem do cão de Baskerville, figuras que, cada um com as suas próprias características, são devoradoras. Entretanto, o fila assim o é com o estranho, a quem impõe medo e respeito. E grande protector, amável e fiel ao seu dono. Dóri é mais uma figura de cão que, embora possa ter os seus perigos, afirma a sua particularidade: companheira, protectora, com aquele que a protege. Ela pode ser uma representação simbólica de um cão humanizado. A possibilidade de ser considerada a existência de um diálogo entre eles, saindo da esfera de ser simplesmente um monólogo - uma vez que o médico se coloca num lugar de silêncio, depois de sua longa, complexa e densa manifestação discursiva, quando cede a voz – ou a voz é tomada pelo outro - é que ambos compartilham uma voz similar: a voz da solidão. Ambos fugiam da “mesma solidão impossível de aguentar” (ME, p. 152).

As imagens de cão, aqui destacadas, conferem uma significativa presença na memória do narrador de *Memória de Elefante*, servindo a ele mesmo na explicação e compreensão de si próprio, manifestando a sua relação comparatista e simbólica com o animal capaz de manifestar sentimentos diversos, tanto de vida quanto de morte. Assim, podemos ler homem e cão, conforme as descrições do narrador, seres possíveis de se sentirem, ou serem, ou se tornarem, em instantes específicos ou gerais, aquele ser melancólico, perdido, solitário, afetuoso, erótico, guardião, vadio, vagabundo, submisso, cego, perdido, a cegueira humana; e, ainda, ser artificial, sem vida e inerte, como representados nas imagens de “cães de loiça”; o ser revelado apenas pela aparência e hostilidade, como a imagem de “cães de pedra”; o ser metamorfoseado, como visto nos “cães de Baskerville”, com os seus uivos e o seu poder de jorrar fogo pelos olhos e pela boca, “os cães com orelhas de morcego”, e os “cães sem cabeça e com duas caudas”. Seguindo a linha de pensamento do narrador, com as suas

inquietações, os seus comportamentos, os seus anseios e o seu introspectivo percurso em sua própria alma, ele, enquanto ser fragmentado, esfacelado, que busca e se reencontra, enquanto sujeito, de certa maneira, reestruturado, observamos que há uma identificação, mesmo que em parte apenas simbólica, com todos os cães que chegaram voluntariamente à sua memória e aos cães que ele buscou conscientemente para se auto-referenciar.

O homem é devorado juntamente com o desejo que, quando realizado, é a própria simbologia da morte. Por outra vertente, a vida é capaz de devorar o homem em suas fragilidades, num caos que se estabelece, circularmente, em linhas horizontais e verticais. É o homem devorado pelas inquietações e angústias que se aceleram e anseiam pelo abrigo em suas perspectivas de passado, presente e futuro, numa intersecção fragmentária em suas recordações e lembranças. Este homem é um ser fragmentado, que, em suas recordações, tantas vezes retoma a infância, onde ainda se vê “diante do espelho” (“ele miúdo acocorado no bacio” (*ME*, p. 25), como já referimos, e mergulha “o braço na gaveta da infância”, em busca de resposta.

No fio desta imagem de espelho, acrescida à imagem dos “espelhos biselados (*ME*, p. 110)”, onde o narrador se viu multiplicado em “dezenas de eus aflitos”, identifica-se um universo de espelhos, múltiplo, multifacetado, espelhos que se espalham, ou que são espalhados, pela narrativa em suas mais diversas expressões. Este eu multiplicado, repartido, sugere a ideia de uma imagem deformante de si mesmo. Ao discutir a respeito dos espelhos, e, especificamente, os deformantes, Umberto Eco diz que, contemporaneamente, o facto de se estar diante de um espelho, pensa-se que, de uma maneira ou de outra, ele diga sempre a verdade, uma vez que ele reflecte, mesmo que ‘mal’, raios incidentes gerados a partir do corpo que está diante dele: “Naturalmente o discurso continua a ser válido mesmo se eu estiver a ver no espelho deformante o corpo de outrem, mas é indúbio que toda a história se torna psicologicamente mais interessante, narcisicamente, se se tratar do meu corpo”. (ECO, 1985, p. 32). Nesta oportunidade, a multiplicidade de eus encontra a sua própria imagem, não a de diversas, mas única. Ou, talvez, e mais de acordo com a imagem que o narrador vê de si mesmo, única, mas diversa.



Essa imagem do narrador pode bem indicar uma auto-ironia, um autodistanciamento. Assim, como apresentados em sua sequência narrativa, ao inquirir “Quando é que eu me fodi?”, ele inquiriu não apenas o psiquiatra, mas também, posteriormente, o menino, buscando refúgio e resposta num espelho do passado: “inquiriu o médico ao garoto que pouco a pouco se dissolvia com a sua gaguez e o seu espelho para ceder lugar a um adolescente tímido, de dedos manchados de tinta” (*ME*, p. 26), marcas que registam a passagem de uma fase da vida para outra, além de sinalizar as suas produções e identidade com a escrita, já então iniciada.

No capítulo quinto, o espelho surge num instante de náusea e vômito. No almoço com o amigo, marcado para um desabafo, vê o hamburger que permanece intocável em seu prato, enquanto o amigo já finalizara o seu almoço. A imagem da carne e do molho agora coalhados suscitou nele “uma espécie de tontura agoniada”, e então retirou-se para o lavabo: “Quando se conseguiu dominar o suficiente para lavar a boca e as palmas viu no espelho que o amigo, por detrás dele, lhe olhava a cara escavada de palidez, torcida ainda pela sufocação e pelas cólicas. (*ME*, p. 65). Tudo se faz náusea no decorrer do almoço que seria desabafo, o vazio existencial, e a sua imagem reflectida no espelho, não apenas para ele, mas também para o amigo que o vê reflectido no outro: “- Eh pá, disse ele para a imagem reflectida [...], é mesmo muito fodido ser homem. Não é?” (*ME*, p. 66). O capítulo é assim encerrado, sem resposta. O psiquiatra sem resposta, e o menino da infância sem respondê-lo.

Dos espelhos saem lembranças inesperadas e que retornam, surgindo de diversos cantos da sua memória, imagens, vultos, fantasmas: “lebrança do vulto que entrevia de tempos a tempos, de surpresas, nos espelhos das pastelarias, magro, frágil, e possuindo como que uma espécie de graciosidade inacabada” (*ME*, 75), como visto no sexto capítulo, em sua ida ao dentista. É o ser em construção, a felicidade comprometida pelas angústias, o processo repartido em pedaços, parecendo alguns perdidos para sempre: a lembrança daquele vulto do inacabado fez com que ele se confrontasse “pela milionésima vez com a amargura da sua origem terrena, prometida a um futuro sem glória.” (*ME*, p. 75). Neste mesmo capítulo, a imagem de espelho reaparece, na sequência de uma das lembranças da mulher, de quem garante que, desde que dela se separara, “perdera lastro e sentido” (*ME*, p. 77), e pouco a pouco a sua aparência se

transformava em outra, assemelhando-se “a um vagabundo associal: “Ultimamente, observando-se ao espelho, achava que as próprias feições se desabitavam, as pregas do sorriso davam lugar às rugas do desencorajamento. No seu rosto havia cada vez mais testa: em breve faria a risca na orelha e cruzaria sobre a calva seis ou sete farripas pegajosas de fixador, numa ilusão ridícula de mocidade. Lembrou-se de súbito do suspiro saudoso da mãe” (*ME*, p. 77), uma lembrança que já mencionámos: “- Os meus filhos são tão bonitos até aos trinta anos” (*ME*, p. 77). Nessa consciência de sua transformação física, e que se alinha à transformação interior, ambas negativamente, o narrador declara o seu desejo desesperado de “retornar à linha de partida”. Repete-se a sensação do sujeito metamorfoseando-se, desconstruindo-se frente ao espelho, numa outra imagem de si próprio, e que só ele mesmo pode perceber, sentir e visualizar. Quem do outro lado? O que há detrás dos espelhos? Todavia, em outro momento, parece-nos que o narrador imagina esse “quem” e esse “o quê”, num salto imaginariamente possível para o outro lado: “[...] e saltar a pés juntos para o outro lado do espelho” (*ME*, p. 116). Lá, do outro lado, onde talvez seja o lugar de respostas às suas perguntas, ou de fuga para os seus conflitos<sup>55</sup>; lá, onde talvez esteja não mais aquele, mas um outro, uma identidade ainda desconhecida.

No capítulo doze, a fragilidade de se encarar a si mesmo no espelho acentua-se no decorrer da narrativa. Na auto-estrada, a caminho de casa, e numa sequência de lembranças do dia do casamento, declara repetidamente, falando consigo mesmo e “agarrado ao volante como a um leme quebrado” (*ME*, p. 134), o amor que sente pela mulher: “amo-te amo-te amo-te amo-te amo-te, amo o teu corpo, as tuas pernas, as tuas mãos, os teus olhos patéticos de bicho [...]” (*ME*, p. 134). O narrador mostra-se receoso e impotente diante de si mesmo e do outro que se revela no espelho. É o eu multifacetado. E o “real” pode ser muito mais o do espelho, a imagem que se volta para dentro de si e reflecte o verdadeiro eu. Assim, deseja permanecer circulando pela cidade, evitando o enfrentamento do espaço físico também vazio: “Se vou agora para casa fodo-me, disse ele, não me acho em condições de enfrentar o espelho do quarto de banho e aquele silêncio todo à minha espera, a cama fechada sobre si própria [...]” (*ME*,

---

<sup>55</sup> A propósito desses conflitos e desse jogo de espelhos, Lobo Antunes, a respeito das diversas faces de Guerra presentes em cada personagem do romance *Os Cus de Judas*, diz: “Os conflitos são muito intrapsíquicos, passam-se entre eles mesmos. É um jogo de espelhos infinito onde cada personagem é confrontado com vários outros que funcionam como espelhos, dando-lhe várias imagens parciais e com as quais ele está em conflito. (ARNAUT, 2008, p. 408).

p. 134). Neste mesmo capítulo, e ainda na auto-estrada, lembra-se da gaivota que, na semana anterior, agonizava no chão, após bater-se contra o pára-brisas, e ele observando-a pelo espelho do automóvel. Recordar-se de “A Gaivota”, de Tchekov, e das suas personagens “aparentemente suaves”, “mas carregado da pavorosa angústia da vida que só talvez Fitzgerald soube mais tarde reencontrar e que surge, a espaços, no saxofone de Charlie Parker [...]” (*ME*, p. 135), numa identificação consigo. A imagem observada do espelho, e daquilo que ficara para trás, enquanto o psiquiatra prosseguia o seu caminho tortuoso e solitário, dava-lhe também um sentimento de culpa, talvez por não ter retornado à gaivota. Mas, se havia ali uma fragilidade da gaivota, nele também havia, e dupla, a emocional e a física, esta enraizada pela primeira, a emocional. Portanto, declara: “Aquela gaivota sou eu e quem foge de eu é eu também. E não tenho nem coragem necessária de voltar atrás e ajudar-me” (*ME*, p. 135). Prossegue o seu percurso em direção ao Estoril, e lá, já no parágrafo seguinte, torna a visualizar o espelho do quarto de banho, o apartamento vazio, e a garrafa de aguardente “ao lado do púcaro de metal, únicas bóias de salvação no desolado silêncio da casa.” (*ME*, p. 135).

No Casino, o psiquiatra faz uma analogia daquele lugar com o sentimento de deslocamento, terra estrangeira. É a sensação de estar fora do seu lugar de combate, como ele afirma: “longe das nossas águas territoriais familiares, sob esta luz branca vertical de ringue de boxe que actua como um revelador mostrando-nos demasiadas rugas nos espelhos” (*ME*, p. 140), desencadeando com outras analogias como pesadelo, multidão inquieta, busca de “razão de se agitar”, tudo sem razão alguma: “como eu” (*ME*, p. 140), afirma. Naquela multidão, o que mais se destacava ao seu olhar interior era a falta de sentido, uma multidão despovoada em si mesmo. No segmento do capítulo, o psiquiatra, na inteireza da sua percepção do vazio e de busca de sentido, vê-se necessitado de tempo para se refazer: “dêem-me tempo e serei exactamente o que vocês desejam como vocês desejam, sério composto, consequente, adulto [...] e definitivamente morto, dêem-me tempo, give me time” (*ME*, p. 143). Na sequência, o narrador exterioriza da sua memória excertos do poema memorialista “Asphodel, That Green Flower”, significativamente retratando o tempo, um olhar para o passado, a infância, as perdas, a necessidade de tempo para resgatar, recuperar o perdido ou que ficou para trás. “Necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus objetos no álbum de retrato [...], ordenar as feições do meu rosto, verificar

ao espelho a posição do nariz, e seguir para o dia que recomeça com a sólida determinação de um vencedor.” (*ME*, p. 144).

A imagem do espelho junta-se à imagem fotográfica, álbuns de fotografias, expostos em papéis e em porta-retratos, e outros álbuns onde as imagens do passado são guardadas no imaginário e na lembrança do psiquiatra. A relação entre retrato e espelho é bem íntima na construção de imagens; ambas reproduzem a existência de algo, e algo que podemos chamar real enquanto objeto reproduzido em suas perspectivas de fidelidade. Mas é uma relação que se afasta enquanto grau de fidelidade ao original: “pode fazer-se um retrato, fotográfico ou pintado, e convencer alguém que ele é ‘realista’, mais verdadeiro que o original. Dos espelhos não se produz imagem mais verdadeira que os originais.” (ECO, 1985, p. 44). O desejo de “colar” os seus “ontens no álbum” amplia sentidos, metaforiza imagens e requer tempo: esse tempo declarado como uma necessidade pelo médico, antes que tudo se rompa de vez, antes que tudo se esvaia por completo, num caos que se torne irreversível. São muitas as fotografias por ele lembradas: as existentes, as imaginárias e as que seriam.

E, entre as imagens fotográficas da memória do psiquiatra, recolhemos mais uma, trazida de sua memória de África. A imagem agora é de Mandango, com os seus “latidos dos cobris nas trevas” (*ME*, p. 91), ele e os companheiros de combate “sentados a seguir o almoço perto do arame, naquela espécie de lápide funerária com os escudos dos batalhões pintados” (*ME*, p. 92), e surge um fotógrafo “propondo-se tirar o retrato a todos, isolados ou em grupo, presentes para enviar por carta à família, recordações da guerra, sorrisos desbotados do exílio.” (*ME*, p. 92). Guerras registradas, combates registrados, estando ali presente também a guerra interior de cada um. O narrador percorre pela sua memória um amplo campo de expressão, recorrendo não apenas a palavras ditas, mas também a palavras não-ditas, expressas em imagens que dizem por si mesmas. É o mundo real registrado pela fotografia, ela que, enquanto representação da realidade, produz sentidos, ao transmitir o seu universo peculiar de significados, determinando um tempo já passado.

Enquanto o tempo transcorre cronologicamente, o tempo na memória faz esse tempo retornar nas lembranças, sucedendo-se o mesmo com a imagem fotográfica, que não apenas registra uma época, um momento, a história, mas faz resgatar sensações

daquele tempo, embora não exactamente a sensação experienciada e sentida naquele tempo. Assim, o narrador de *Memória de Elefante*, para descrever os seus conflitos existenciais, abre gavetas dos mais recônditos lugares da memória, e de lá retira não apenas lembranças e recordações dos acontecimentos em si, mas também objectos que se tornam essenciais em sua composição. São objectos que falam, que emitem sensações, que multiplicam as imagens, tudo numa metamorfose que termina encontrando alguma unidade, considerando-se, assim, que tudo pode ser fragmentário, fragmentado, segundo opção de um sujeito pós-moderno, que circula por um espaço vazio dentro de si mesmo: “Esta vertiginosa certeza de vazio que o visitava com mais frequência nas horas matinais” (ME, p. 75), como diz o psiquiatra de si mesmo. Esse sujeito busca algo que o preencha, por que anseia, um algo tantas vezes sem nome, num vazio que parece renovar-se.

“São cinco horas da manhã e juro não sentir a tua falta.” (ME, p. 155). Assim se inicia o último capítulo de *Memória de Elefante*, numa declaração que o psiquiatra faz à mulher, o que nos sugere uma breve ideia de um mergulho pelas águas do esquecimento. Não um esquecimento real, mas imaginário, a consciência da necessidade de apagamento de um tempo sem retorno. Dóri, a prostituta, está agora lá dentro deitada a dormir “de braços abertos crucificados no lençol” (ME, p. 155): “Bebemos ambos a aguardente da cozinha pelo púcaro de folhas”, (ME, p. 155), diz. Entretanto, enquanto ele está na varanda a arrancar os dejectos dos pássaros”, “alegre, livre, contente” (ME, p. 155), nada parece seguro em si mesmo quanto à durabilidade daquele instante de algum encontro consigo próprio. O recomeço é marcado para o dia seguinte, ele ainda não o é: “Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a família aguarda” (ME, p. 156). A voz da mãe do passado e a voz do presente. Novamente o passado manifesta-se com as suas lacunas nunca preenchidas. E, embora fale de uma satisfação, tudo parece, apenas, sensações do breve espaço do gozo, quando encerra as suas memórias com palavras, laço para ele nunca rompido enquanto presença em seus sentimentos, em suas faltas, em suas lembranças: “Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir (ME, p. 156).

Em referência ao estado de metamorfoses, transformações de si mesmo, o sujeito metamorfoseia-se orgânica, física e psicologicamente. Abrimos aqui um espaço para discutirmos uma outra passagem de tal processo, declarado anteriormente, a propósito de uma transformação celebrada pelo gozo, a passagem da infância para a adolescência: “quando principiara a masturbar-se” (*ME*, p. 71), “a mãe, intrigada, fora mostrar ao marido uma mancha nas cuecas” (*ME*, p. 71). Chamado ao escritório, “o que por si só constituía o ato mais solene e terrível da sua infância” (*ME*, p. 71), “augusto local” onde se penetrava “de mãos atrás das costas e língua a enrolar-se já de desculpas” (*ME*, p. 71), o que supõe ser um espaço da casa que transcende o universo de leitura e escrita, “o pai que escrevia sobre uma tábua nos joelhos escorregou para ele um soslaio severo [...] e disse na bela voz profunda com que recitava sonetos de Antero durante as anginas dos filhos: - Vê se tens cuidado e se te lavas” (*ME*, 71), que surge como uma “compreensão furtiva” e desencadeia um amplo campo de reflexão e significados que abrangem não só o presente, mas que o leva a criar um imaginário e possível futuro, segundo o seu olhar. Como afirma o narrador, fora a primeira vez em que:

se apercebera que o pai houvera sido novo, e se confrontara, olhando-lhe a cara magra e séria, lavrada de ossos, e as órbitas agudas de um pardo fosforescente, com a evidência angustiante de ter de por seu turno tropeçar de metamorfose em metamorfose na direcção do insecto perfeito que não alcançaria nunca. Não vou ser capaz não vou ser capaz não vou ser capaz repetia-se ele parado no tapete do escritório [...] (*ME*, p. 71).

O ser em metamorfose é este ser que cambaleia em busca da pretendida ou apenas suposta perfeição, de uma forma ou de outra, inalcançada. Aquele é o lugar do pai, e inacessível ao filho, portanto, a angústia sempre amplia os seus espaços. Naquele dia, entre os significados do “solene” e do “terrível”, o que se manifestou foi o solene, apesar do “soslaio severo” do pai, mas que logo foi quebrantado pela “bela voz profunda com que recitava sonetos de Antero” (*ME*, p. 71). Dessa maneira, ao dizer: “- Vê se tens cuidado”, o pai reconhece e manifesta ao filho o estatuto de homem, que deixa de ser criança e penetra num novo mundo, o do adulto. Instaura-se assim um novo e bilateral olhar para cada um: do pai para o filho e do filho para o pai e para consigo mesmo. Entretanto, o mesmo pai que surpreende o filho ao manifestar sobre ele o seu olhar de compreensivo e irrepreensível a respeito da sua busca e encontro com o gozo, é o pai que, no olhar do filho, naquele instante, representa uma imagem que parece

distorcer-se com “as suas órbitas agudas de um pardo fosforescente”, o homem se transformando em uma cor parda, essa cor que resulta da fusão do branco e do preto, acrescido de uma fosforescência comum não ao homem, mas a um insecto, embora também ao mar, e que tem a capacidade de produzir luz onde é escuridão. O estado de metamorfose revela-se duplo: o pai, que, no olhar do filho simboliza o “insecto perfeito” e inalcançável; e o filho, tropeçando de metamorfose em metamorfose na direcção daquele insecto, mas incapaz de alcançá-lo: “Não vou ser capaz não vou ser capaz não vou ser capaz repetia-se ele parado no tapete do escritório, fitando a silhueta de quaker do pai, inclinado para o papel em atenções de bordadeiras” (*ME*, p. 71). Surge assim, e naquele instante de transição, mais uma visão a respeito do seu futuro já previsto como um lugar incerto, visão antecipada do que poderia ser um tempo de dimensões nele e para ele vazias e caóticas, e ele ali, diante do pai e da metamorfose do outro e de si mesmo, enxergando o futuro como um espaço vazio e escuro a devorá-lo com a sua impotência:

o futuro surgia-lhe sob a forma de um ralo escuro e sôfrego pronto a sugar-lhe o corpo pela garganta ferrugenta, trajecto de cambulhada de esgoto em esgoto rumo ao mar intratável da velhice, deixando na areia vazante os dentes e os cabelos das decrepitudes sem majestade. (*ME*, pp. 71-72).

O narrador, no presente, num estado de autocensura e autotortura psicológica, posiciona-se naquele passado e reconstrói, em suas lembranças o sentimento, a visão do que seria o seu futuro que, em parte, já havia chegado. É o lugar e o tempo nos quais está agora, e confirmando o que já era, de certa maneira, previsto e imaginado. Ao rememorar-lo, supostamente confirma o quão estava certo. Ou tudo é apenas parte do seu imaginário, que a partir das experiências do presente remonta ao passado e, valendo-se de uma cena de imagens guardadas pela força da sua representação, cria um mundo imaginário para o adolescente, solícito de algum refúgio, e que experienciava um mundo que estendia as suas metamorfoses ao futuro e o levava nessa viagem. Se anteriormente a sua direcção era rumo ao “insecto perfeito” e que ele seria incapaz de alcançar, agora é o simbólico “ralo” a representar o seu futuro, e ele rumo a uma nova metamorfose, esta agora intratável, decadente, subterrânea, e, na figura do mar, ganha o seu significado de eternidade. Ele, “rumo ao mar intratável da velhice” (*ME*, p. 72).

Embora o narrador ainda permanecesse no “local agosto”, diante do pai, novas imagens, ora reais, ora imaginárias, eram por ele tomadas, como lhe era comum

acontecer. São imagens que, no olhar do narrador, ganham vida e circulam em movimentos entre o passado, o presente e o futuro que por vezes se misturam e confundem. Assim, surge a mãe, representada num retrato exposto na estante, e que sorria, em “brilhos melancólicos de rósea como se a manhã da sua alegria atravessasse a custo o vitral pálido dos lábios” (*ME*, p. 72). Simbolicamente, o narrador leva a mãe para junto de si, assemelhando-se os dois, identificando-se um com o outro, segundo a sua visão. Uma semelhança que era, também, a imperfeição, como a mãe. Ele, de facto, nunca conseguiria alcançar o “insecto perfeito”:

também ela não conseguira, oscilando indecisa entre a canastra e o Eça e perdendo-se sozinha num canto de sofá em meditações enigmáticas, e porventura com os outros, o resto da tribo, sucedera o mesmo, solitários ainda quando não sós, irremediavelmente separados pelo infinito da desesperança. (*ME*, p. 72).

A casa é marcada pelo silêncio e o estado solitário de cada um, e a desesperança que não parecia ser apenas dele, mas também do “resto da tribo”, que é apresentada em poucos espaços da narrativa. A fotografia da mãe cresce amplamente naquele instante, e logo deixa de ser apenas fotografia para ser um signo de representação profunda em sua memória. Paradoxal ao seu íntimo contacto com o silêncio, herdado da mãe, há nele uma interiorização de outros silêncios corrosivos, numa fala compulsiva, uma necessidade de desabafar, ainda que na repetição das suas angústias. O discurso oprimido para a voz exterior. Assim, o que chamamos de real, o torna por meio de um outro discurso: a voz que diz para si mesmo, e a voz que é exteriorizada no narrador, que sempre manifestou a sua habilidade para a escrita, e que através dela, a voz ficcional, dá vida ao seu universo silenciado. Não por escolha, ou mesmo autoridade absoluta, mas por herança e pelo seu próprio universo interior: a alma em sua explicação por si mesma.

E aqui retomamos os muros concêntricos. Entretanto, embora sejam os “muros tão concêntricos que nunca se parte de facto” (*ME*, p. 44), existe no médico psiquiatra uma sonhada e distante “probabilidade em trezentas, de acreditar na Branca de Neve e surgirem anõezinhos autênticos de sob os móveis e demonstrarem que é possível ainda. Possível aqui e lá fora que os muros do hospital são concêntricos e abarcam o país inteiro até ao mar [...]” (*ME*, p. 44). Ao fazer um retorno aos contos infantis e colocar Branca de Neve em causa, assim como os “anõezinhos”, e no uso do diminutivo num tom irónico, pode-se afirmar que o narrador acredita e deseja, de facto, que a felicidade



exista? Afinal, ele tem consciência de que a possibilidade dessa existência é muito remota, estatisticamente distante, “probabilidade em trezentas”. A felicidade é, então, satirizada. Eis um dos seus possíveis lugares da sua felicidade perdida.

### **“Hoje mesmo estarás comigo no Paraíso”**

O narrador de *Memória de Elefante*, no meio dos seus conflitos, angústias e buscas demonstra um grande conhecimento bíblico, se não uma fé, uma ironia, se não uma crença, uma paródia, o que, de uma maneira ou de outra, é mais um jogo da sua narrativa e comprova o seu conhecimento, também, do universo religioso. Assim, já no início de seu percurso narrativo, encontra lugar para se referir a “Deus rive-gauche do catecismo”, “cabeleira bíblica”, “mandamentos”, numa referência ao hospital: “Um crepúsculo pálido boiava permanentemente no corredor e os vultos adquiriam, aclarados pelas lâmpadas desconjuntadas do tecto, a textura de vertebrados gasosos do Deus rive-gauche do catecismo, que ele imaginava sempre a evadir-se da colónia penal dos mandamentos para passear livre, nas noites da cidade, a cabeleira bíblica de um Ginsberg<sup>56</sup> eterno” (ME, p. 17). A imagem espaço-temporal marcada pelo crepúsculo descreve a palidez de um círculo que se repete: o dia que surge, se apaga e morre, marcando o fim de um ciclo que recomeçará no dia seguinte, onde a instabilidade emocional e a loucura se apresentam com faces turvas, indefinidas e iluminadas por uma luz inconfiável, “desconjuntada”, pronta a apagar-se a qualquer hora. O crepúsculo

---

<sup>56</sup> GINSBERG, Allen. (1926-1997). Poeta da geração *beat*, anarquista contemporâneo, militante pacifista, rebelde romântico, marcante pela consideradas loucuras em companhia de Jack Kerouac e William Burroughs, causou uma revolução na linguagem e nos valores literários, lutou contra a censura, combateu a favor das transformações da América pós-guerra. Enfim, ativista de diversas causas libertárias de sua época. Autor do polémico *Howl and other poems*, 1956, que sofreu processos da censura, por ser considerado de teor obsceno. Uma estreita relação intertextual com Ginsberg, em *Memória de Elefante*, e no capítulo inicial, onde o espaço retratado é o hospital, é assegurada, não apenas pelo facto do poeta americano ter experienciado, por um breve tempo, os corredores de um hospício. Deste episódio, surgiu o seu extenso poema *Uivo* – do livro *Uivos e outros poemas*, publicado em 1956-, um poema crítico, fragmentário, profético e com marcas intertextuais. (Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/11/o-uivo-vivo-de-allen-ginsberg/>>. Acesso Março 2013).

O primeiro deste verso do poema já traz a forte imagem da loucura: “Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura, / morrendo de fome, histéricos, nus, / arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca / de uma dose violenta de qualquer coisa / “hipsters” com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato / celestial com dínamo estrelado da maquinaria da noite [...]”. (Disponível em <<http://jackerouac.com/lirica-beat/>>. Acesso em Março de 2013). Numa linguagem sarcástica e cínica, faz uma crítica à queda moral de seu país e o fracasso de sua geração, impotente diante de alguma perspectiva de mudanças em suas próprias vidas.

reveste-se da beleza nostálgica de um declínio do passado: é o reflexo, a imagem e a hora do estado de melancolia e de nostalgia (CHEVALIER, 1982, p. 239). Há ali a presença de Deus, mas de forma também indefinida, difusa, que em sua representação gasosa pode preencher imediatamente todo e qualquer ambiente. Tudo é um impasse e as perspectivas de soluções recaem no efêmero, o próprio estado gasoso que se esvai no ar, o estado da sua própria vida. Na rede de significações, ainda deste fragmento, o Deus a quem o narrador se refere é um Deus “rive-gauche do catecismo, o andar na margem esquerda, na contramão dos dogmas e preceitos do cristianismo. De certo modo, a sensação da fé perdida.

Em imagens seguintes, o narrador prossegue o seu tecer de imagens, intercalando-as em sua memória. Assim, faz referência à “educação católica” (p. 19), sobre a enfermeira, devido à sua reação aos insultos da paciente Charlotte Brontë; a “primeira comunhão” (p. 22): “O divórcio substitui na era de hoje o rito iniciático da primeira comunhão: a certeza de amanhecer no dia seguinte sem a culpabilidade” (*ME*, p. 22); “imploração bíblica” (p. 28): “O médico ergueu os botões de punho ao tecto de calíça descamada numa patética imploração bíblica, na esperança de que a teatralidade voluntária ocultasse parte do seu sofrimento verdadeiro” (*ME*, p. 28); “suave milagre”, “miraculado de Fátima”, “quiromante celeste”, “truques bíblicos” (p. 31), num discurso que envolve retorno, regresso: “Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis da manhã, para um mês de felicidade furtiva numa mansarda oblíqua, a certificar-se rua a rua, no táxi, de que nada mudara na sua ausência” (*ME*, p. 31); “extrema-unção” (p. 32), na sensação alivante causada pela hipótese levantada pela enfermeira, de que sempre é capaz de haver boomerangs que não regressam e, ainda assim, conseguem manter-se: “E pareceu ao psiquiatra que acabava de receber uma espécie de extrema-unção definitiva,” (*ME*, p. 32); “barbas bíblicas” (p. 35) e “Anti-Cristo” (p. 41), sobre os internados na urgência; “Menino Jesus” (pp. 46, 48, 52, 53): “O Menino Jesus, ruivo e com ar de pássaro aflito, fingia bravamente não se aperceber da sua presença [...]” (*ME*, p. 48); ainda, “corão” (p. 75); “coração cercado de espinhos de Cristos” (p. 68); “incarnação de Jesus Cristo” (p. 75); “percurso espiritual” (p. 75), imagens que se alinham a outras, unindo conhecimento e experiência bíblica/religiosa.

Esse sujeito, que se mostra mergulhado num sentimento de vazio existencial, tantas vezes se submerge e emerge de crises, lamentos e dores que povoam a sua

memória, embora nela também habitem docilidades de lembranças. Entretanto, justamente pela sua docilidade perdida é que os espaços psicológicos e emocionais se tornam espaços de sensações que se assemelham ao estado de vazio. Esse sujeito emotivo e fragmentado traz para a sua narrativa referências, se não nomeadamente bíblicas, pelo menos de crenças populares, ou de ambas, vindas de maneira consciente ou impulsionadas pelo inconsciente daquilo que foi apreendido pelas suas experiências, vivenciadas ou imaginadas, e que agora circulam em lugares conhecidos e lugares aparentemente desconhecidos de si mesmo.

Há um espaço no seu discurso que se chama Calvário (pp. 75, 121), imagem que se repete na narrativa, numa referência não apenas a Jesus Cristo, citado e repetido pelo narrador, mas um calvário que vem a ser o seu próprio, num processo de luta contra e com as suas angústias e infortúnios. Assim, numa sequência que envolve uma série de intertextualidade paródica, está o narrador na sala de espera do dentista, à espera de ser atendido, quando, de uma pilha de jornais extrai um artigo a respeito da “frutuosa evangelização” (ME, p. 74) de uma tribo de pigmeus, leitura que desencadeia mais uma ponto de vista crítico do narrador, que vive num limite de tolerância emocional consigo próprio. A respeito desses pigmeus, o narrador, que ocupa nesse instante também um lugar de leitor, afirma: “Dois dos quais, o diácono M’Fulum e o sub-diácono T’Loclu, preparavam hoje em Roma a tese revolucionária que estabelecia a altura exacta da Arca de Noé a partir do cálculo do comprimento médio dos pescoços das girafas: a etno-teologia derrubava o catecismo” (ME, p. 74). Na informação que sequencia o artigo lido, o narrador parece suscitar uma dúvida em seu leitor, quanto à origem da informação, que pode tratar-se apenas de uma sequência do seu imaginário, construído a partir do seu universo de conhecimento e atrelado a uma ironia: “Dentro em breve um cónego da Arábia Saudita iria demonstrar que Adão era um camelo, a serpente um pipe-line e Deus Pai um xeiقة de óculos ray-ban comandando cardumes de anjos eunucos no Paraíso do seu Mercedes de seis portas.” (ME, p. 74): E, então, nos significados que podem ser sugeridos a partir da imagem de arca de Noé, a serpente, o Paraíso, o narrador coloca-se claramente no texto, afirmando seu o que poder ser, simplesmente, o imaginário:

Por instantes o psiquiatra pensou que o Aga Kan constituía de facto a encarnação de Jesus Cristo, vingando-se dos aborrecimentos do Calvário ao descer de ski as montanhas suíças na companhia da Miss Filipinas, e os verdadeiros santos os

sujeitos bronzeados que anunciam maços de Rothman's King Size em atitudes viris de post-coito triunfal. (*ME*, pp. 74-75).

Diante dessas imagens sobrepostas, e que se desconexam, mais uma vez o narrador penetra num universo que oscila entre o real e o imaginário, e se vê lá dentro, num estado de reflexão e diante de espelhos que envolvem lembranças, vultos, o tempo, a sua própria origem terrena, enfim, uma relação que envolve lugar/espço/criação. Repete-se o sentimento de naufrágio pessoal e de estado de inacabado, numa formulação de espaço outro que pode simbolizar a sua arca na representação não apenas de naufrágio, mas também de protecção e continuidade, como a arca de Noé, e que venha a configurar-se como um sustentáculo:

Comparou-se mentalmente com eles, e a lembrança do vulto que entrevia de tempos em tempos, de surpresa, nos espelhos das pastelarias, magro, frágil, e possuindo como que uma espécie de graciosidade inacabada, fê-lo confrontar-se pela milionéssima vez com a amargura da sua origem terrena, prometida a um futuro sem glória. Sentia-se sozinho e desarmado perante um xadrez insensato cujas regras desconhecia. [...]. Ninguém o esperava em parte alguma. Ninguém se preocupava em especial com ele. E o sofá de couro tornou-se a sua jangada de naufrago à deriva pela cidade deserta. (*ME*, p. 75).

Mas há também outra via que simboliza a representação religiosa do narrador: a “Última Ceia”, configurando uma integração e desintegração no conjunto da narrativa, pretendendo encontrar a harmonia desejada, entretendo, desencantada: um elo rompido e a “felicidade” experienciada apenas em lembranças de um passado agora sustentado pela imaginação, enquanto continuidade, e lamento de um tempo interrompido ou nunca encontrado verdadeiramente. Assim, no capítulo onze, onde o narrador narra o seu jantar daquele dia, um jantar solitário, a referência à última Ceia aparece como solidariedade ao psiquiatra: “Nas manjedouras de balcão corrido estabelecia-se uma espécie de solidariedade de Última Ceia que ajudava o psiquiatra a manter-se de pé por dentro” (*ME*, p. 127). No capítulo quinto, num almoço que tem com um amigo, a imagem da “última Ceia” surge como unidade e metamorfose na explicação de um instante consagrado: “As pessoas comiam ombro a ombro como os apóstolos na última ceia e do outro lado das ferraduras dos balcões os empregados agitavam-se num frenesim de insectos” (*ME*, p. 59). No décimo terceiro capítulo, na sua passagem pelo Casino, o narrador observa o croupier e o fiscal descreve-os, num dado instante, “de cabeças docemente inclinadas como apóstolos da última Ceia” (*ME*, p. 141).

Num discurso que envolve, ainda, e entre outras referências, “Lázaro” (p. 53) e “Juízo Final” (p. 131), o psiquiatra, em sua sessão de análise, tendo uma rapariga como uma interlocutora no grupalista, interliga Calvário e Paraíso, o que sugere a possibilidade de ser resgatado pelo Paraíso. Ainda que não seja directamente associado a ele, mas à interlocutora, há uma sugestão de um possível compartilhamento com ele mesmo, considerando-se uma unidade de resultados analíticos almejada pelo grupalista:

O psiquiatra tocou de raspão no braço dela enquanto o grupalista iniciava o acto de se levantar, e lançou-lhe um soslaio de Calvário:  
- Minha filha, garantiu ele, hoje mesmo estarás comigo no Paraíso.  
(ME, p. 121).

Recorrendo ao Evangelho de Lucas, Capítulo 23:43, o psiquiatra reporta-se à promessa feita por Jesus Cristo ao bom ladrão, na cena da crucificação, ele também, de certa maneira, crucificado consigo próprio, entranhado pela sua crise existencial e num tempo perdido que necessita ser reparado ou interrompido de vez, ao encontro de uma existência que ressignifique o seu instante fragmentado e vazio. As saudades do que ficou para trás, ou que nem mesmo chegou a ultrapassar as margens do imaginário - aquilo que lhe é ou sempre lhe fora desejado -, parecem encontrar na promessa divina a única saída para os seus anseios, para as suas angústias e melancolias na consumação de um tempo que necessita agora, paradoxalmente, de ser breve e eterno diante do que se tornou impalpável e inacessível. Memórias fortes e expressivas que ganham voz e se repetem num prolongamento do tempo que partiu mas que ganha vida nas lembranças agarradas na memória. Em seu livro *Mitologia da Saudade*, Eduardo Lourenço, precisamente em seu ensaio “Melancolia e Saudade”, bem afirma, ao analisar a poética e expressão presente no poema “Tabacaria” de Fernando Pessoa: “memória de coisas vivas, mais vivas que as da vida presente, e, no entanto, impalpáveis, inacessíveis, a não ser pela viagem através da eternidade perdida de nós próprios de que se tece justamente a melancolia” (LOURENÇO, 1999, p. 18).

Ao aproximar o texto bíblico e os contos de fadas, o narrador satiriza esses textos, promovendo uma ridicularização à suposta existência da felicidade, segundo o seu olhar. Ao recorrer ao uso de ironia, paródia e sátira, ele parece romper com a sua perspectiva de busca do Paraíso Perdido. Tudo parece tornar-se uma questão de mito e

esse paraíso perdido, que é aquilo em que se acredita, vai-se fragmentando em ruínas. A esperança e a felicidade podem até existir, mas apenas para o outro, o outro que pode até estar dentro dele mesmo, narcisicamente. Numa auto-anulação, ele busca-se a si em outros. Talvez, nesse outro aconteça o seu aprofundamento enquanto indivíduo e como elemento da condição humana, capaz de sobreviver ao caos.

“Hoje mesmo estarás comigo no Paraíso” (ME, p. 121), diz o médico, o psiquiatra, o narrador, esse ser de “angústias concretas” (ME, p. 113), esse ser angustiado que, ainda como observa Eduardo Lourenço, tem, de certa maneira, excesso de vida e de impaciência, não cria pactos com o futuro nem projecta nele as cores da sua angústia. Tudo nele é urgência: a própria memória fica como em suspenso e a imaginação se sobrepõe ao real (LOURENÇO, 1999, p. 17). O tempo é o hoje, entretanto, esse tempo presente que contempla o passado. A busca do Paraíso perdido não desaparece de vez, é um meio de sobrevivência, é mais um lugar de combate do narrador. Ele anseia por um encontro, sair do calvário, ele precisa de qualquer coisa, pois o tempo grita, a angústia grita. Tudo se resume a “qualquer coisa”: “podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir.” (ME, p. 156). O hoje já não dá mais tempo, e são apenas cinco horas da manhã: “Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio” (ME, p. 156). Aqui, ao considerarmos a poesia “Adiamento”, de Fernando Pessoa, observamos que a intertextualidade é um recurso que acompanha até aos últimos passos os que são percorridos em *Memória de Elefante*. O narrador mergulha no mesmo sentimento que o eu lírico, neste poema: a falta de sentido ou a desilusão com a vida. Nos versos do poema, o dia de todas as coisas é o do recomeço e o depois de amanhã, pois hoje é o dia do cansaço, do sono, da imaginação: “Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo”, “Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância”, “Depois de amanhã serei outro, / a minha vida triunfar-se á”, “Hoje quero dormir, redigirei amanhã”. O hoje é o dia da desesperança, da desilusão, no que não foi conseguido. Da mesma maneira, o tempo é adiado pelo narrador de *Memória de Elefante*. Adiado e anunciado para o amanhã, mesmo que numa perspectiva contornada pela imaginação: lugar onde tudo se faz real, ainda que num tempo breve, instantâneo, fugaz, fragmentário, mas que, pelo menos, insinue qualquer coisa que o ajude a existir.

## CONCLUSÃO

*Grande é o poder da memória [...], uma profunda e infinita multiplicidade; e isto é o espírito, isto sou eu mesmo. Que sou eu então, meu Deus? Que natureza sou? Uma vida multiforme, multímota e extraordinariamente ampla.*

Agostinho, *Confissões*

Considerando o que denominamos de gavetas da memória, em suas diversas faces possíveis, e com respaldo não apenas na diversidade de teorias, mas, principalmente, nas extensões dos pontos de vista teóricos, recortadas para a nossa investigação, tivemos como objecto de estudo, dentro do campo dos Estudos Comparatistas, obras do escritor brasileiro Antônio Torres e do escritor português António Lobo Antunes, relativas a duas trilogias. Ao fundamentarmos-nos nos objectivos e objectos da Literatura Comparatista, destacando-se o acto de comparar, relacionar, justificar, termos próprios desta especialidade, conduzimo-nos no trabalho que implica o discurso memorialista na contemporaneidade.

Trata-se de narrativas de dois escritores da mesma língua, contemporâneos, e contextualizados em momentos históricos peculiares às suas nacionalidades, assim como contextualizações que marcam as suas narrativas em seu teor colectivo, além das marcas de uma memória individual. São duas trilogias romanescas que se encontram e se desencontram no decorrer dos seus caminhos, ou dos seus discursos. Entretanto, são encontros, desencontros e discursos que se interrelacionam no uso e recurso de elementos que constroem as duas narrativas: viagens de regresso, retornos, percursos pela cidade - enquanto significados de espaço físico-psicológico -, recordações que resgatam e que “apagam”, e esquecimentos e lembranças que se mantêm guardadas. Tudo culminando na existência e na memória do sujeito fragmentado da pós-modernidade. Nesta perspectiva, os dois narradores apresentam uma significativa relação de identidade, de maneira a estarem situados num mesmo universo psicológico, compartilhado com os narradores pós-modernistas, descentrados de qualquer discurso linear e posicionados num olhar multifacetado. Assim, as trilogias dos escritores

Antônio Torres e Lobo Antunes encontram-se enredadas no processo da memória e suas recordações, que confluem nos planos emocional e existencial de suas personagens, os quais podem ser narradores, protagonistas, narradores-protagonistas.

*Memória de Elefante e O Cachorro e o Lobo* são dois romances de recortes autobiográficos, que destacámos no seio das duas trilogias. Entretanto, de quem realmente é a voz do discurso? Na perspectiva de Barthes, temos hoje a dessacralização da imagem do autor: quem fala no texto? A escrita é “a destruição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 1988, p.65). Nesta condição, é a linguagem que se pronuncia, é ela que “fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não eu” (BARTHES, 1988, p. 66). Com isso, Barthes não anula a figura do autor, mas defende que não está nele o universo de signos a serem decifrados. O leitor ocupa um lugar fundamental no texto, pois cabe a ele dar ao texto as suas significações, que são múltiplas, o que se verifica através do amplo campo de escrituras que dialogam.

Morte ou não do autor, as narrativas de Antônio Torres e de Lobo Antunes espelham traços declarados dos autores sobre as suas presenças nos textos. Entretanto, tudo se faz numa inconfiabilidade que se reconhece permitida por um narrador que vai além do que se pode chamar verdade ou realidade, e leva o leitor a percorrer o seu universo complexo, confuso, distorcido, através de discursos tantas vezes recorrentes do seu imaginário. Entendemos que Antônio Torres e Lobo Antunes emprestaram traços autobiográficos ao texto, mas já não estão ali presentes, tendo-se tornado fragmentos que se juntaram a outros, numa transfiguração da natureza que apenas a literatura ficcional pode assumir em sua identidade absoluta. Neste aspecto, os dois romances estão também relacionados enquanto narram memórias. A memória é linguagem, embora possa até ter um sujeito. Mas ela é linguagem na construção desse sujeito que não pode ser construído enquanto unidade, pois ele é fragmento.

Os dois romances aqui estudados evidenciam um traço na escrita pós-moderna: o escritor não teme pela sua privacidade, o texto possui licença para trazer à tona as experiências do autor. Isto porque a noção de sujeito foi alterada. Se, em tempos remotos, os críticos buscavam a biografia do autor nos seus textos, na literatura contemporânea não é adequado construir ou reconstruir esse rosto autoral a partir da



análise da escrita. O autor não é mais importante que o texto. A noção de uno esvaziou-se e deu lugar ao fragmento. A análise dos dois romances foi necessária para demonstrar os pilares da construção da literatura na contemporaneidade. Uma literatura que inaugura um novo espaço: um lugar fragmentado, onde não é mais possível reconstruir um sujeito uno e completo. A escrita funciona como uma tela espelhada dos tempos pós-modernos. Não se trata aqui de mitificar a escrita de Antônio Torres e de Lobo Antunes, pois ambos só podem ser considerados heróis às avessas. Isto porque o romance não nos fornece o rosto do autor, mas transmite-nos ao máximo, e isto já utilizando dados subjectivos, o material constituinte da tinta que vai colorindo o papel com palavras. Este material parece significar em ambos a angústia e o desconforto de existir. Entretanto, isto não é relevante para a nossa investigação. A análise destes dois textos serviu para exemplificar um cruzamento das narrativas com o sujeito da contemporaneidade.

“Quem sou eu?” (CL, p. 150) - pergunta o psiquiatra a si mesmo, numa dada altura dos seus conflitos, o que pode representar a ideia de esvaziamento ou descentramento que caracteriza a identidade do sujeito pós-moderno. “Sou um cagado” (ME, p. 79), afirma, em outro instante do seu discurso. “Será que cresci?” (CL, p. 181) - indaga, já no final do romance, e ambos, sem resposta para nada. O sujeito idealizado mostra-se cada vez mais distante e o sujeito do tempo real permanece vivenciando as suas estruturas abaladas, frágeis, apegando-se a expectativas que possivelmente não serão duradouras, pois são fragmentadas. Portanto, os dois narradores concluem as suas narrativas diante de incertezas.

O narrador de *Memória de Elefante* dirige as suas palavras finais à ex-mulher, presente apenas em suas lembranças e faltas: “podes achar idiota, mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir” (ME, p. 198); enquanto o narrador de *O Cachorro e o Lobo* declara: “Quebrei minha jura” (CL, p. 219), independentemente de todas as consequências. Tudo é solução, ainda que com a consciência do efêmero. É a crise do sujeito, que tem como consequência uma crise na escrita. A literatura contemporânea torna-se o palco da fragmentação: memória, tempo, sujeito, a palavra acolhe a estética do fragmento na modernidade. O herói romanesco dá espaço a um *eu* perdido e angustiado, herdeiro da incerteza e da fragmentação.

*Memória de Elefante* e *O Cachorro e o Lobo* são duas narrativas cujos narradores mergulham na complexa existência de si mesmos. Uma existência povoada por um discurso descontínuo, entre imagens captadas e emitidas numa sequência imprevisível. Entretanto, são estas as imagens que parecem as mais convenientes no turbilhão de sentimentos e lembranças, igualmente seleccionadas conforme o igualmente imprevisível estado de espírito de cada um deles. Diante das suas crises, e com os resultados emocionais que delas retiram, contróem suas histórias, e delas constrói-se literatura. Portanto, uma literatura com teor despedaçado, fruto desses sujeitos ficcionais, reais, imaginários, e que têm em seus discursos uma aparente ironia ou deboche, para com os grandes temas da humanidade, dentre eles, a psicanálise: “Freud da puta judia que te pariu vai levar no cu do teu Édipo” (*ME*, 143), “Juro, com as mãos sobre a Bíblia e as obras de Karl Marx, Sigmund Freud, Einstein, Shakespeare, Camões, e de Deus e o Diabo na Terra do Sol” (*CL*, 169).

Tudo parece ser excesso. E tudo parece ser nada. Podemos encontrar ali um humor, um optimismo e até mesmo uma perspectiva futura. É a voz de duas narrativas de um tempo chamado pós-moderno. A literatura que se pode apresentar esfacelada, fragmentada, podendo causar a sensação, ou verdade de lhe faltarem partes, enredos: um estado incompleto das coisas. Mas é esta mesma literatura que deixa em suas margens uma abertura para o leitor, uma fresta por onde ele pode observá-la, personalizá-la e a ela acrescentar outras unidades, contribuindo assim para uma unidade maior, como moléculas que se juntam a outras, mas todas dentro de um mesmo espaço híbrido.

A literatura contemporânea abre as suas fronteiras e encontra-se com alguns conceitos psicanalíticos, como o conceito de *eu*. Um *eu* que não é uno, mas permeado por memórias, que são armazenadas em sua psique, formando constelações. Algumas delas, problemáticas (aos olhos aguçados da psicanálise) que apresentam como solução a linguagem no divã. Na literatura pós-modernista, a solução é outra, embora a via seja a mesma: a linguagem. Mas a linguagem não serve para situar o sujeito num espaço de bem-estar, desfazendo nós de sua psique, mas sim, para narrar muitas vezes, de uma maneira angustiante, os sinais do nosso tempo.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de António Lobo Antunes:

Edição *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote

(1979) *Memória de Elefante*

(1979) *Os Cus de Judas*

(1980) *Conhecimento do Inferno*

(1981) *Explicação dos Pássaros*

(1983) *Fado Alexandrino*

(1985) *Auto dos Danados*

(1988) *As Naus*

(1990) *Tratado das Paixões da Alma*

(1992) *A Ordem Natural das Coisas*

(1994) *A Morte de Carlos Gardel*

(1996) *O Manual dos Inquisidores*

(1997) *O Esplendor de Portugal*

(1999) *Exortação aos Crocodilos*

(2000) *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*

(2001) *Que Farei quando Tudo Arde*

(2002) *Segundo Livro de Crónicas*

(2003) *Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo*

(2004) *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*

(2006) *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*

(2007) *Meu Nome É Legião*

(2008) *O Arquipélago da Insónia*

(2009) *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*

(2010) *Sóbolos Rios Que Vão*

(2011) *Comissão das Lágrimas*

Outra Edição:

*Memória de Elefante*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.

### **Obras de Antônio Torres:**

Edições Record, Rio de Janeiro.

(1972) *Um Cão Uivando para a Lua*

(1973) *Os Homens dos Pés Redondos*

(1976) *Essa Terra*

(1979) *Carta ao Bispo*

(1981) *Adeus, Velho*

(1986) *Balada da Infância Perdida*

(1991) *Um Táxi para Viena d'Áustria*

(1997) *O Cachorro e o Lobo*

(2000) *Meu Querido Canibal*

(2003) *O Nobre Sequestrador*

(2006) *Pelo Fundo da Agulha*

Outra Edição:

*Essa Terra*, São Paulo, Ática.

### **PASSIVA**

#### **Sobre António Lobo Antunes:**

ARNAUT, Ana Paula, “Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007”. *Confissões*

*do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.

ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009.

ARNAUT, Ana Paula, *A Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada Um Voa Como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.

BLANCO, Maria Luísa, *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos e ZURBACH, Christine, (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes. Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora* (14 a 16 de Novembro de 2002). Évora, Dom Quixote, 2003.

CAMMAERT, Felipe. *L'Écriture de la Mémoire Dans l'Oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris, L'Harmattan, 2009.

CAMMAERT, Felipe (Org.), *António Lobo Antunes, A Arte do Romance*, Lisboa, Texto Editora, 2011.

CARDOSO, Norberto do Vale, *A Mão-de-Judas: representações da guerra Colonial em António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto Editora, 2011.

SEIXO, Maria Alzira, *Os Romances de Lobo Antunes*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 2002.

SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Vol. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

SEIXO, Maria Alzira; ABREU, Graça; CABRAL, Eunice; VIEIRA, Agripina Carriço, *Memória Descritiva – Da fixação do tempo para a edição **ne verietur** da obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

SEIXO, Maria Alzira, *As flores do Inferno e Jardins Suspensos*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

SILVA, João Céu e, *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*, Porto, Porto, 2009.

### **Sobre Antônio Torres:**

FONSECA, Aleilton, Antônio Torres: “O Estilingue da Memória”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11/09/1999.

FONSECA, Aleilton, “Essa Terra, Um Clássico Contemporâneo”, *Correio das Artes*, Paraíba, JP, 3/4 de Novembro de 2001, in <<http://www.antoniotorres.com.br/>>

LEITE, Lígia Chiappini Moraes, “*Ponteiros Parados*” ou a *Gênese do Chão*, *Prefácio da 1 a 14 edição*, 1976 – 2000, In: <<http://www.antoniotorres.com.br/>>

MEDINA, Cremilda, “A Terra Foi Lavrada. Brotaram palavras”, *O Estado de São Paulo*, 9 de Dezembro de 1984, In: <<http://www.antoniotorres.com.br/>>

MILLEN, Mânia, António: “O Escritor, Prosa & Verso, Jornal”, *O Globo*, 28/08/1999.

RIBEIRO, Léo Gilson, “Essa Terra na Cidade Que Se Abre para a Morte”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 de Outubro de 1976, In: <<http://www.antoniotorres.com.br/>>

SEIXAS, Cid, “Uma Fábula do Bicho Homem: O Cachorro e o Lobo, de Antônio Torres”, In: *Revista Heléboro*, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Ano I, N. 2, Dezembro, 1997.

WAMBIER, Telmo, “Uma Fábula Sobre a Felicidade”, *Jornal do Brasil*, 14 de Junho de 1997.

## **LIVROS E ESTUDOS DE OUTROS AUTORES:**

ADORNO, Theodor W., “Posição do narrador no romance contemporâneo”, In: *Notas de Literatura I*, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *A Linguagem e a Morte: Um Seminário sobre o Lugar da Negatividade*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, São Paulo, Boitem Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *O Que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios*, Trad. Vinícius Nicastro Honesko, UnoChapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, *Confissões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

ARISTÓTELES, *De Anima*, São Paulo, Editora 34, 2000.

ARISTÓTELES, *Poética*, São Paulo, Nova Cultura, Coleção Os Pensadores, 1987.

AUERBACH, E, *Mímesis, A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

BACHELARD, “A Poética do Espaço”, In: \_\_, *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

BACHELARD, *A Terra e os Devaneios do Repouso – Ensaio Sobre as Imagens da Intimidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, *O Ar e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston, *A Intuição do Instante*, Campinas/SP, Verus, 2007.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BAKTHIN, Mikhail, *Estética e Filosofia da Linguagem*, São Paul, Hucitec, 1997.

BAKTHIN, Mikhail, *Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance*, Unesp/Hucitec, 1988.

BAPTISTA, Abel Barros, *Autobibliografias. Solicitação do Livro na Ficção de Machado de Assis*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998.

BASTAZIN, Vera, *Mito e Poética na Literatura Contemporânea: Um Estudo Sobre José Saramago*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

BARRENTO, João, *O Género Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

BARRENTO, João, *A Palavra Transversal, literatura e ideias no século XX*, Lisboa, Cotovia, 1996.

BARRENTO, João, “Que Significa “Moderno”?”. In: *A Espiral Vertiginosa: Ensaio Sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001.

BARRENTO, João, “Receituário da Dor para Uso Pós-moderno”. In: *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001.

BARTHES, Roland, “A Morte do Autor”, In: *O Rumor da Língua*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland, *O prazer do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, São Paulo, Cultrix, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, *A Arte da Desaparição*, Rio de Janeiro, UFRJ, Núcleo de Tecnologia da imagem, 1997.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Trad. Maria João da C. Pereira, Lisboa, Relógio d’água, 1987.

BAUMAN, Zigmunt, *Modernidade e Ambivalência*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zigmunt, *O Mal-estar da Pós-modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter, “O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov”, In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*, Obras Escolhidas, Volume 1, São Paulo, Brasiliense, 1987..

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire - Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas, Volume 3, São Paulo, Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Cleonice. “Os Vários Eus”, In: *Estudos de Literatura Portuguesa*, Temas Portugueses, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, sd.

BERGSON, Henri, *Matéria e Memória – Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice, *A Conversa Infinita: A Palavra Plural*, Trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo, Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice, *A Parte do Fogo*, Trad. Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice, “O Diário Íntimo e a Narrativa”, In: *O Livro por Vir*, Trad. Leyla Perrone Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BOOTH, Wayne C., *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980.

BOSI, Ecléa, *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*, São Paulo, T.S Queirós/Edusp, 1987.

BOSI, Ecléa, *O Tempo Vivo da Memória*, Ensaios de Psicologia Social, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre, “A Ilusão Biográfica”, In: *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*, Oeira, Celta Editora, 2001.

BRAITE, B (Org.), *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*, Campinas/SP, Editora da Unicamp, 1997.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Em busca do Autor Perdido: Histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Cosmos, 1998.

BUESCU, Helena Etelvina L. C. e DUARTE, João Ferreira, *Narrativas da Modernidade, a construção do outro*, Lisboa, Colibri, 2001.

BUESCU, Helena C, “Literatura Comparada e Teoria da Literatura”, In: BUESCU, Helena, DUARTE, João Ferreira e GUSMÃO, Manuel (Orgs), *Floresta Encantada: Novos Rumos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001.



- CAMPBELL, Joseph, *As Transformações do Mito Através do Tempo*, São Paulo, Cultrix, 1990.
- CASSIRER, Ernst, *Ensaio Sobre o Homem*, São Paulo Martins Fontes, 1997.
- CARVALHAL, Tania, Franco, *Literatura Comparada*, São Paulo, Ática, 1992.
- CEIA, Carlos, *O Que É Afinal o Pós-modernismo?*, Lisboa, Século XXI, 1998.
- CERTEAU, Michel de, *A invenção do Cotidiano – 1. Artes de Fazer*, Petrópolis, Vozes, 2002.
- CHARTIER, Roger, *Inscrever e Apagar*, São Paulo, Unesp, 2007.
- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANDT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1982.
- COMPAGNON, Antoine, *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, 2ª ed, Belo Horizonte, UFMG, 2010.
- DAVALLON, Jean, “A imagem: uma Arte de Memória?”, In: ACHARD, Pierre [et al], *O Papel da Memória*, Campinas/SP, Pontes, 1999.
- De MAN, Paul, “Autobiography as de-facement”, In: *The Rethoric of Romanticism*, Nova York, Columbia University Press, 1989.
- DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro, Graal, 2006a.
- DELEUZE, Gilles, *Proust e os Signos*, SP/RJ, Forense Universitária, 2006b.
- DERRIDA, Jacques, “Freud e a Cena da Escritura”, In: *A Escritura e a Diferença*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- DUARTE, Lélia Parreira, “A Morte e o saber da Escrita em Textos da Literatura Portuguesa Contemporânea”, In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.), *As Máscaras de Perséfone: Figurações da Morte nas Literaturas portuguesas e Brasileiras Contemporâneas*, Belo Horizonte, PUCMinas, 2006.
- EAGLETON, Terry, *As Ilusões do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- ECO, Humberto, *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, Trad. Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Humberto, *Sobre o Espelho e Outros Ensaio*s, Trad. Beatriz Borges, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- ECO, Humberto, *Sobre a Literatura*, Trad. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2003.
- ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, São Paulo, Perspectiva, Série Debates, 2006.

- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 1993.
- ELIAS, Norbert, *Sobre o Tempo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- EMINESCU, Roxana, *Novas Coordenadas no Romance Português*, Lisboa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 74, 1983.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho, “Memória, Linguagem e História na Ficção Portuguesa Contemporânea”, In: *Linguagem, Identidade e Memória Social. Novas Fronteiras, Novas Articulações*, Rio de Janeiro, DP&A, 2002.
- FOKKEMA, Douwe, W, *Modernismo e Pós-modernismo*, História Literária, Trad. Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *História da Loucura*, Trad. José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- FOULCAUL, Michel, *A Ordem do Discurso*, Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo, Loyola, 1998.
- FREUD, Sigmund, *Lembranças Encobridoras*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume III, Rio de Janeiro, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Escritores Criativos e Devaneios*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume IX, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Leonardo Da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XI, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Cinco Lições de Psicanálise: Contribuições à Psicologia do Amor*, Edição Eletrônica das Obras Completas, Volume XX, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *O Futuro de Uma Ilusão*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XXI, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *O Estranho*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XVII, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Além do Princípio do Prazer*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XVIII, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Totem e Tabu*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XIII, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Luto e Melancolia*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XIV, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Reflexões para os Tempos de Guerra e de Morte*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XIV, Rio de Janeiro, Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. *Uma Neurose Infantil*. (Homem-lobo). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XVII, Rio de Janeiro, Imago, 1980.

FREUD, Sigmund, *O Mal-estar na Civilização*, Edição Eletrônica das Obras Completas, Volume XXI, Rio de Janeiro, Imago, 1980.

FREUD, Sigmund, *Rememorar, Repetir, Perlaborar*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas, Volume XXII, Rio de Janeiro, Imago, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “A Criança no Limiar do Labirinto”, In: *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Infância e Pensamento”, In: *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar, Escrever, Esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Algés, Portugal, Difel, 1999.

HALBWACHS, Maurice, *Memória Coletiva*, São Paulo, Centauro, 2006.

HALL, Stuart, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

HESÍODO, Teogonia, *A Origem dos Deuses*, São Paulo, Iluminuras, 1992.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.

HUYSEN, Andreas, “Mapeando o Pós-moderno”, In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.), *Pós-modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

JAMESON, Frederic, *Espaço e Imagem*, Rio de Janeiro, Forense/Universitária, 1987.

KAPLAN, E. Ann (Org.), *O Mal-estar no Pós-modernismo*, Teorias, Práticas, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

KIERKEGAARD, *In Vino Veritas*, Lisboa, Antígona, 2005.

KRISTEVA, Julia, *Estrangeiros para Nós Mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

KRISTEVA, Júlia, *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance*, Trad. Luisa Feijó e Maria Delgado, Lisboa, Dom Quixote, 1988.

LACAN, J, “A Angústia”, In: *Seminário*, Livro X, Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

LACAN, J, “Para-além do Princípio de Realidade”, In: *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J, *O Simbólico, o Imaginário e o Real*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

LAPLANCHE, J. e PONTAILS, J.B, *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 1967.

LE GOFF, Jacques, *História e Memória*, Campinas, SP, Unicamp, 1994.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes, *O Foco Narrativo*, São Paulo, Ática, 1989.

LEJEUNE, Philippe, *O Pacto Autobiográfico, De Rousseau à Internet*, Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOBO, Luiza (Org.). *Fronteiras da Literatura, Discursos Transculturais*, Vol. 1, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

LOPES, André, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1996.

LOPES, Silvina Rodrigues, *A Inocência do Devir*, Lisboa, Vendaval, 2003.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Gradiva, 2000.

LOURENÇO, Eduardo, *Mitologia da Saudade: Seguida de Portugal como Destino*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-moderna*, São Paulo, José Olympio, 2002.

MACHADO, Janete Gaspar, *Os Romances Brasileiros dos Anos 70*, Florianópolis.

MANGUEL, Alberto *Lendo Imagens*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MARCUSE, H, *Eros e Civilização, Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*, Rio de Janeiro, LTC, 1999.

MENDILOW, Adam, *O Tempo e o Romance*, Porto Alegre, Globo, 1972.

MIRANDA, Wander Melo, *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, São Paulo, Ed. USP; Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo, “Pós-Modernidade e Tradição Cultural”, In: CARVALHAL, Tânia (org.), *O Discurso Crítico na América Latina*, Porto Alegre, Unisinos, 1996.

MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 2004.

MONIZ, António Manuel de Andrade, *A História Trágico-Marítima: Identidade e Condição Humana*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Genealogia da Moral*, São Paulo, Centauro, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Segunda Consideração Intempestiva, Da utilidade e Desvantagem da História para a Vida*, Rio de Janeiro, Relume/Dumará, 2003.
- NITRINI, S., *Literatura Comparada*, São Paulo, Edusp, 2000.
- NORA, Pierre, “Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares”, In: *Revista Projeto História*, Vol. 10, São Paulo, EDUC, 1993.
- ORLANDI, Eni, *As Formas do Silêncio: No Movimento dos Sentidos*, Campinas/SP, Unicamp, 2007.
- OLMI, Alba, *Memória e Memórias: Dimensões e Perspectivas da Literatura Memorialística*, Rio Grande do Sul, Edunisc, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAZ, Octavio, *Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio, *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac, “O Olhar Estrangeiro”, In: NOVAIS, Adauto (Org.), *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PELLEGRINO, Hélio, “Édipo e a Paixão”, In: CARDOSO, Sergio (org), *Os Sentidos da Paixão*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, *As Flores da Escrivainha*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PLATÃO, *O Banquete*, São Paulo, Abril, 1972.
- PLAZA, Monique, *A Escrita e a Loucura*, Lisboa, Estampa, 1990.
- REEVES, Hubert, *Um Pouco Mais de Azul: a Evolução Cósmica*, Lisboa, Gradiva, 2001.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina, 2011.
- RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- RICOEUR, Paul, *O Percurso do Reconhecimento*, São Paulo, Loyola, 2006.
- RICOEUR, Paul, *A Memória, a História, O Esquecimento*, São Paulo, Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul, *Tempo e Narrativa*, Volumes I, II, III, São Paulo, Martins Fontes, 2010.

RITA, Annabela, *No Fundo dos Espelhos, Incursões na Cena Literária*, Porto, Caixotim, 2003.

RITA, Annabela, *Itinerário*, Lisboa, Roma, 2009.

RITA, Annabela, *Paisagem, Figuras*, Lisboa, Esfera do Caos, 2011.

ROCHA, Clara, *Máscaras de Narciso, Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.

RODRIGUES, Selma Calazans, “Canto/Contracanto: A paródia”, *Revista de Humanidades e Tecnologias: Dossier Línguas e Culturas*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2002.

ROSENFELD, Anatol, “Reflexão Sobre o Romance Moderno”, In: *Texto e Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

SAID, Edward, *Reflexões Sobre o Exílio e Outros Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano, “O Narrador Pós-moderno”, In: *Nas Malhas da Letra: Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura, “Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira”, In: *Pela Mão de Alice: E o Político na Pós-modernidade*, São Paulo, Cortez, 2000.

SARLO, Beatriz, *Cenas da Vida Pós-moderna: Intelectuais. Arte e Video-cultura na Argentina*, Trad. Sérgio Alcides, Rio de Janeiro, UFRJ, 1987.

SARLO, Beatriz, *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*, Belo Horizonte, Companhia das letras/UFGM, 2007.

SEGAL, Hanna, *Sonho, Fantasia & Arte*, Rio de Janeiro, Imago, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, *O Local da Diferença – Ensaios Sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*, São Paulo, 34, 2005.

SCHLEGEL, Friedrich, *O Dialeto dos Fragmentos*, Tradução, Apresentação e Notas. Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997.

SONTAG, Susan, *Sobre Fotografia*, Trad. Rubens Figueiredo, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

THOMPSON, Paul, *A Voz do Passado: História Oral*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

VALETTE, Bernard, *O Romance – Iniciação aos Métodos e Técnicas Modernas de Análise Literária*, Trad. Luis Serrão, Mem Martins, Inquérito, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e Pensamento entre os Gregos*, São Paulo, Difusão Européia do Livro/Ed. da USP, 1993.

YATES, Frances A, *A Arte da Memória*, Campinas/SP, Unicamp, 2007.

WARROT, Catarina Vaz, *Chaves de Escrita e Chaves de Leitura nos Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto, 2013.

WEINRICH, Harald, *Lete – Arte e Crítica do Esquecimento*, Trad. Lya Luft, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

**Sites e Bases de Dados sobre os autores:**

<<http://www.alawebpage.blogspot.pt/>>

<<http://www.antoniotorres.com.br/vida&obra.htm>>